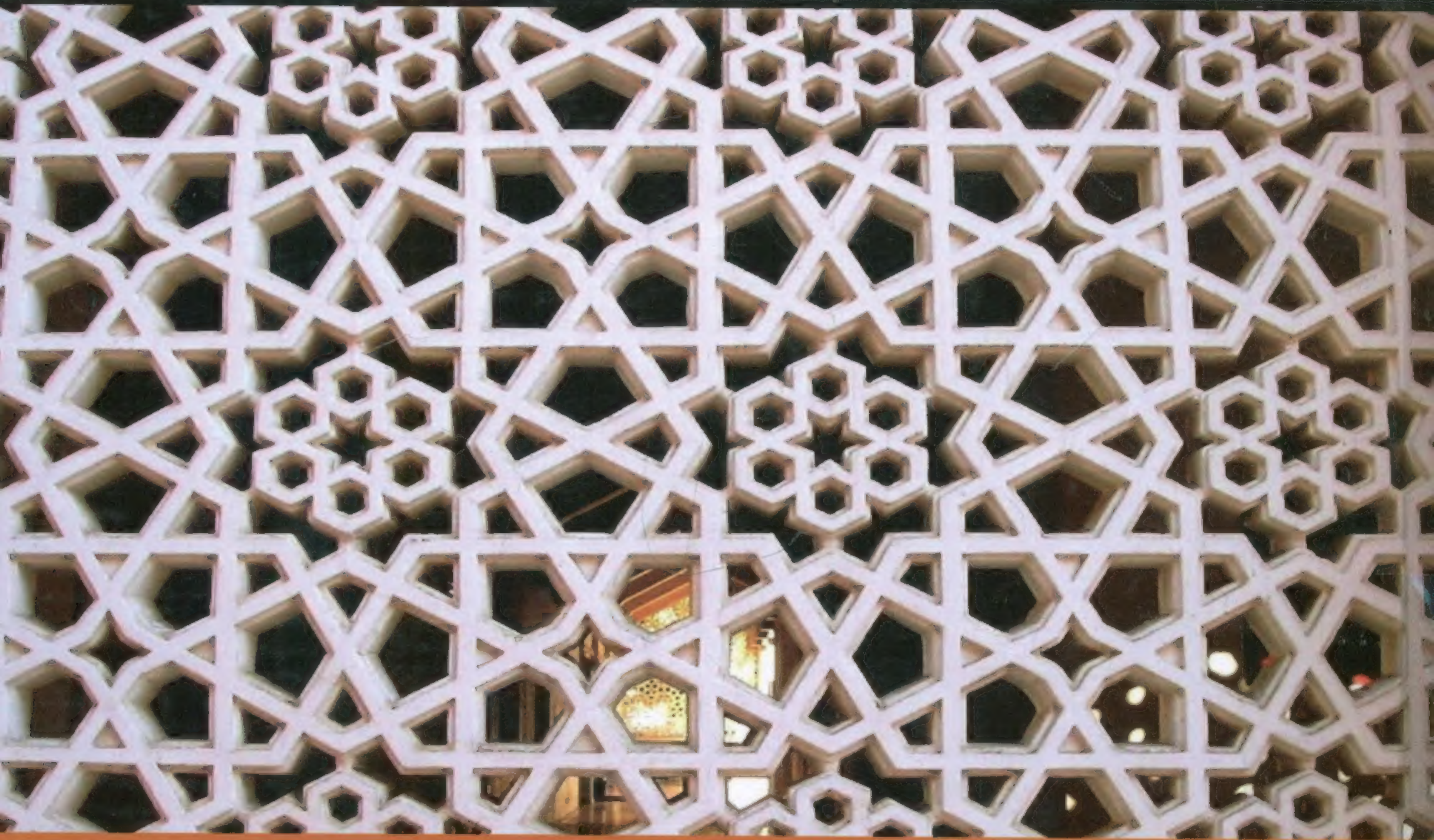


هارون مجيد

الجمال الصوتي للإيقاع الشعري

تأية الشنفرى أنموذجاً



AlphaDoc







الجمال الصوتي
للإيقاع الشعري
تأثية الشنفرى - أنموذجاً -

الجمال الصوتي

للإيقاع الشعري

تائيّة الشنفرى – أنموذجاً –

الأستاذ
هارون مجيد

2014



جميع الحقوق محفوظة

رقم التصنيف : 410

المؤلف : هارون مجيد

عنوان الكتاب : الجمال الصوتي للإيقاع الشعري/ تائيّة الشنفرى - أنموذجاً

رقم الايداع : 2013-5927

الواصفات : الصوتيات / اللغويات / الإيقاع / البلاغة / الأدب العربي /

بيانات الناشر : قسنطينة - الجزائر - ألفا للوثائق

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه و لا يعبر هذا المصنف عن

رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

(ردمك) : 978-9931-484-02-8

لا يجوز نشر أو اقتباس أي جزء من هذا الكتاب أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع ، أو نقله على أي وجه ، أو بأي طريقة أكانت إلكترونية أم ميكانيكية أم بالتصوير أم التسجيل أم بخلاف ذلك ، دون الحصول على إذن الناشر الخطي ، و بخلاف ذلك يتعرض الفاعل للملاحقة القانونية

الطبعة الأولى

2014



ألفا للوثائق

استيراد وتوزيع الكتب

36. مكرر نهج سايجي أحمد س م ك قسنطينة الجزائر

الهاتف : +213 31 62 55 15

الفاكس : +213 31 62 95 93

النقل : +213 770 90 64 34

البريد الإلكتروني: alphadocumentation@hotmail.com

الإهداء

إلى:

* اللّذين ربّيانِي صغیرا، ووقّرا لی کل سبل طلب العلم وسهرا علیّ، والديّ
الغالیّین. الأم الحنونة شفاها الله لنا جمیعاً، والأب الجامع بین التواضع
وعزّة النفس حفظهما الله ورضي عنهما ورضاهما عني.
* الزّوجة الکریمة الّتی عاشت معی مرحلة بحثی وكل الإخوة والأخوات.
* کل ساع لخدمة اللّسان العربی والبحث العلمی.
لهؤلاء وأولئک أهدي ثمرة جهدي المتواضع

المحتويات

الموضوع	الصفحة
تقديم: (وقفه بين الصوت والإيقاع)	11
المقدمة	15
الفصل الأول	21
الصوت وعلاقته بعلم الإيقاع	21
المبحث الأول: عموميات حول تاريخي الصوت والإيقاع	23
1- الصوت لغة واصطلاحاً	23
2- الإيقاع لغة واصطلاحاً	26
أقسام الإيقاع	28
المبحث الثاني: الدراسة الصوتية بين القديم والحديث	31
1- الدراسة الصوتية لدى اللغويين والنقاد العرب القدامى	31
2- الدراسة الصوتية لدى اللغويين والنقاد الأوربيين المحدثين	41
3- الدراسة الصوتية لدى اللغويين والنقاد العرب المحدثين	45
المبحث الثالث: أسرار علم الإيقاع والوزن في التراث النقدي	53
1- نظرة النقاد المحدثين للوزن والإيقاع	57
2- جمال اللغة و لغة الجمال البلاغي والإيقاعي (التساوق)	62
3- الظواهر الصوتية المتنوعة المتخللة للنص الشعري	67
4- جوهر الدراسة الصوتية ومزاياها	75
الفصل الثاني	79
التأثير الصوتي في علم الإيقاع	79
المبحث الأول: القيمة التعبيرية للصوت داخل اللفظ الذي يرد فيه	81
1- تأثير الأداء الصوتي على الدلالات والمعاني	92

93	2- الهندسة الصوتية وتوقعاتها (فيزيائية الصوت)
95	3- البعد السّمّيائي للصوت
101	المبحث الثاني: اشتغال المؤثرات الصوتية وجوانبها الإيقاعية السحرية
101	1- الجهر والهمس
103	2- الأصوات الانفجارية والاحتكاكية
104	3- المقطع الصوتي
107	4- النّبر
110	5- التّغيم
113	6- المفصل
115	7- الموسيقى الشعرية
119	المبحث الثالث: علاقة القافية بالصوت والإيقاع
123	1- موسيقى القافية (ترانيم القافية وإيقاعاتها)
127	2- بين القافية والتغيم
127	3- الصوت واللون
129	4- القراءة الإنشادية وفاعليتها في إبراز العناصر الفونيمية الإيقاعية
135	الفصل الثالث تتويج المؤثرات الصوتية لإيقاعية التائية
137	المبحث الأول: الشنفرى وتائيته
137	1- توطئة (كتابة القصيدة والتعليق عنها)
140	2- الشنفرى: *نسبه *الحدس بمولده *استرقاقه *وفاته *شعره
143	3- تلخيص مضمون القصيدة وتحديد مناسبتها
147	المبحث الثاني: إحصائية الحروف والأصوات

147	1- جدول إحصائية الحروف المكرورة في التائية (الصفات والمخارج أفقيا)
149	2- جدول تحديد صفات الحروف المكرورة ضمن كل بيت (عموديا)
150	3- دراسة الأصوات وصفاتها السمعية ودلالاتها
150	أ- الأصوات المهموسة
157	ب- الأصوات المجهورة
163	ج- الأصوات الانطلاقية
167	4- منحنيات قياس درجة حضور أصوات الحروف والكتابة الطيفية
175	المبحث الثالث: المؤثرات المتوجة للتائية
175	1- الكتابة العروضية (تحديد مستويات المقاطع والتعليق عنها)
186	2- الموسيقى الداخلية
189	3- الوقف (السكّة-المفصل)
189	* التأثير الدلالي للوقف
190	* التأثير الإيقاعي للوقف
191	4- النبر
191	5- التنعيم
195	الخاتمة
197	الملاحق
199	قائمة المصادر والمراجع

تقديم

لعلّ ما هو ثابت في الطبيعة الإنسانية ميلها الفطري للانفعال بالمؤثرات الإيقاعية الكامنة في البيئة والمجتمع، وكلما نظرنا من حولنا قفزت إلى وعينا الأدبي الفني آيات للجمال وآثار للحسن والبهاء متشكلة ومترتبة تشكيلا طبيعيا، فتتساب الكلمات الرنانة من لدن من يعشق هذا الجمال لتومئ بتأثره بما حوله وسبيله وملاذه ليعبر عن تلك اللّمسات الأخاذة هو- اللّغة - هذا السّديم الذي كلّما تفنّن المبدع في توظيفه كان لائطا بالقلوب والأسماع.

فاللّغة تتفجر بكل ما فيها من معان ودلالات نحوية وبلاغية وإيقاعات موسيقية وصوتية لتتجس منها عيونٌ تروي المكتبة الأدبية العربية. فهي "المرجم لما في ضمائرنا من معان"⁽¹⁾.

وأظنّ أنّ النّص هو الحُضن الدّافئ الذي تترعرع فيه هذه اللّغة بكل عناصرها التناغمية. فهي تشكّله وتتّشكل من خلاله إذ "لم تعد وسيلة نقل فحسب بل غدت وسيلة استبطان واكتشاف تثير المتلقي وتهزه من الأعماق. وتغمره بإيقاعاتها وإيقاعاتها وتأسره بأصواتها"⁽²⁾ فحياة اللّغة مرهونة بما حدد سابقاً إذ نرى "د. عبد السلام المسدي يؤكد القضية قائلاً: على ما نعلمه من التّاريخ الموثوق به، يكتب للسان العربي أن يعمر 17 قرناً محتفظاً بمنظومته الصّوتية والصّرفية والنحوية، فيطوّعها جميعاً ليواكب التّطور الحتمي"⁽³⁾.

انطلاقاً من هذا عمد الكثير من النّقاد والدارسين إلى الحفر في جسدية النّص، فجعلوه شغلهم الشّاغل وكان تشريحهم له في كثير من المستويات الصّرفية والدّلالية

(1) مجلة العربي: أزمة العربية والتّعريب. مطابع الشروق. القاهرة: 2004 العدد: 545. ص14.

(2) أدونيس: مقدمة الشّعر العربي. ط3. دار العودة. بيروت: 1979. ص79.

(3) مجلة العربي: أزمة العربية والتّعريب. ص08.

والصوتية... "فالنص الأدبي مؤسسة حياتية أدواته اللغة" (1) وهنا يأخذنا الفضول لمعرفة مستوى الصوت والإيقاع، وذلك لوجود نوع من التجاذب بينهما. فإين يمكنهما الالتقاء إذا؟ وللإجابة على هذا التساؤل علينا أن نتعرف بادئ على دلالة كل منهما، حيث أنهما قد يحملان في جعبتهما الكثير من المعاني، فالصوت "يعد ظاهرة مهمة من ظواهر اللغة، وعنصرا فعلا من عناصرها وهي بدونه جثة هامة، فاللغة المكتوبة لا قيمة لها إذا لم تكن معروفة الأصوات" (2) فالألفاظ والكلمات تثبت فيها الروح بعد أن تخرج من صمتها إلى صوت، إذ هو الذي يكسب اللغة قيمتها، ويضفي عليها رونقا خاصا يخرجها من العدمية، ولما كان كذلك وبهذا القدر من الأهمية، أصبحت دراسة الأصوات علما مستقلا بذاته، فلقد تطرق إليه الدارسون في كثير من المستويات وتحدثوا عن صوت الإنسان وذبذباته ومخارجه... وعن الصوت في الطبيعة، كما نجد د. أحمد عمر مختار تحدث عن الصوت وعلاقته بالألوان على نحو مقاربة حامد هلال "فقد اعتاد الإنسان بما وهبه الله من عقلية مميزة وذكاء وفطرة أن يصدر أصواتا للتعبير عما يدور في نفسه وما تمليه عليه رغباته الشخصية والجماعية وما يحيط به من أجواء، وربما كانت تلك الأصوات التي أصدرها الإنسان في بدء وجوده التاريخي تقليدا للأصوات الطبيعية من حوله كخريف الماء، ونزيب الظبي... إلى غير ذلك مما هو معروف في نشأة اللغة الإنسانية الأولى" (3).

فملكة الحس تجعله يؤثر ويتأثر بكل من حوله بعد أن يستحسن ويستهن ما تطرب إليه النفس، وما تنفر منه، وكان الأمر كذلك حتى مع أصوات اللغة العربية فسمعها جد مهم لإدراكها كون "السمع سابق في نموه ونشأته وتطوره عن نمو

(1) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص. نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري. ط1. دار الوفاء. الإسكندرية: 2002. ص15.

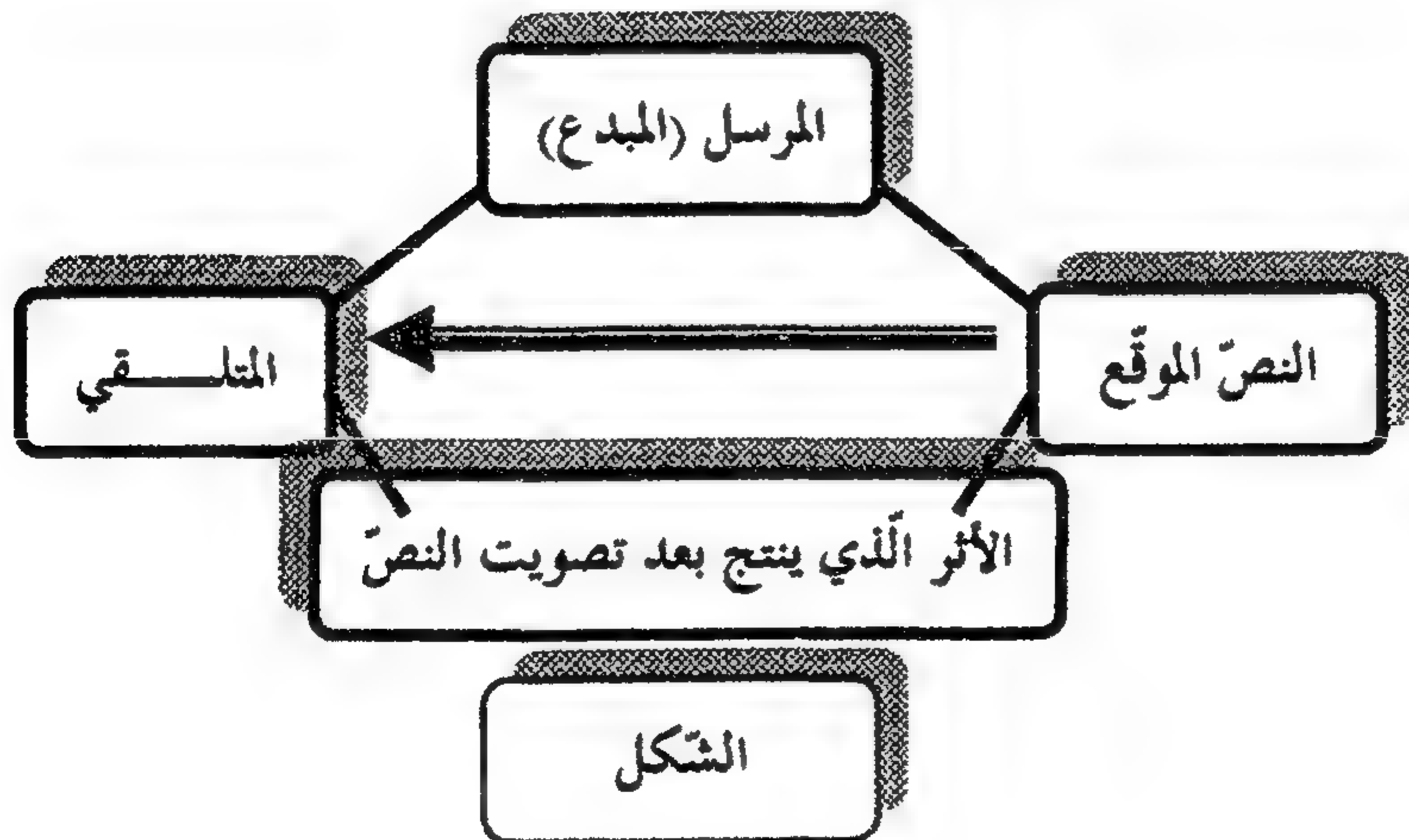
(2) د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية. ط3. مكتبة وهيبة: 1416هـ - 1996م. ص07.

(3) د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية. ص29.

الكلام والنطق"⁽¹⁾، فالأصل في الفهم والإفهام أن يعتمد على الوسيلة التي أشار إليها "ابن خلدون في مقدمته حين قال: السَّمْع أبو الملكات اللّسانية"⁽²⁾. فعندما نسمع لغتنا نستصيف حلاوة وطلاوة سحر الكلمات وهي مناسبة رنانة لتصل إلى المسمع حاملة إيقاعًا خاصًا يترنم ويشدو به أنى يشاء" ويعتبر الوزن أو الإيقاع عنصرًا جوهريًا في الصّوت الموسيقي، لأنّه يتيح للأذن أن تتوازن مع الاهتزازات الخارجية كتوازن الآلات بعضها مع بعض قبل البدء في العزف فإنّه يتيح لنا التنبؤ بالأصوات والتّهيؤ لها، إنّه عنصر معلوم في إحساسات سمعيّة مجهولة"⁽³⁾.

والإيقاع عند العربي عميش متّصل أكثر بجانب الإحساس والعاطفة. فهناك إيقاع يثير الحزن وآخر يثير الفرح والسّرور، وإيقاع يبعث الحماسة والحيوية أو الشّهامة حتّى أن الجاحظ تحدّث عن هذا الأثر العجيب للإيقاع وعبر عنه بـ"تأثير الأصوات" فالإيقاع ينقل لنا الحالة النفسية للمتكلّم.

وهذا ما تبينه لنا التّرسّيمة التالية:



(1) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ط3. مكتبة الأنجلو المصرية: 1999م. ص14.

(2) المرجع نفسه. ص16.

(3) جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفنّ المعاصر. ت: د. سامي الدروبي. ط1. دار البقعة العربية. القاهرة: 1948م. دمشق. ط2. 1965. ص69. ص70.

فعندما تتمخض بنات الأفكار من لدن الكاتب لتستجبل عقداً من الكلمات يزدان به جسد النص، يأتي المتلقي ليكشف عن لبّه ووسطة عقده ونقش فصّه وعن ديدن كلّ كلمة فيه، مقلّبا في جرسها وإيقاعها. فيتأثر بمجرد السّماع فيطرب أو يحزن.

"فالإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه فبين ضربات القلب انتظام وبين وحدات النفس انتظام، وبين النّوم واليقظة انتظام وهكذا. وأحسب أن هذا الإيقاع الفطري فينا هو ما يجعلنا نتوقّعه في مدركاتنا ونستريح إذا وجدناه، ويصيبنا القلق إذا فقدناه"⁽¹⁾، فعلينا ألا نتجاهله في حياتنا ولا ننأى عنه في نصوصنا والسّبيل الموصل إليه هو الصّوت، فكلّ كلمة في نصّها عاشقة لمكانها ولجرسها وإيقاعها أثناء تصويتها، وهكذا تكون نقطة الالتقاء بين الصّوت والإيقاع تأثيراً وتأثراً، فالصّوت يوصل لنا جرس الإيقاع، وذبذباته تطرب النفس وتدغدغها بمجرد سماعها فإمّا يكون سرور وانتشاء، وإمّا عبوس وتكدّر وازدراء.

(1) زكي نجيب محمود: في فلسفة النّقد. ط2. دار الشروق. بيروت: 1983. ص22.

* ترسيمة توضّح الأثر الذي يحدثه الإيقاع بعد سماعه من قبل المتلقي.

المقدمة

استهوتنا الدراسات اللغوية الحديثة بكل ما تحمل انطلاقة مما هو قديم، والمجال الذي أثرنا الغوص فيه وكشف النقاب عنه هو مجال الصوتيات موجّهين عدساته للإيقاع، فمما يلحظ على مستوى الصّوت والإيقاع هو تهافت النقاد والباحثين على دراستهما ومحاولة إضفاء مسحة جديدة عليهما، إذ تعددت القراءات في كليهما، وكان المرتكز حينئذ جسد النصّ كونه بؤرة كلّ قارئ. فمما لا يستهان به أنّ هذه الدراسات حاولت إخراج كلّ من الصّوت والإيقاع من مفهوميهما القديم، خاصّة الصّوت لما أولي له من اهتمام منقطع النظير قديماً وحديثاً.

وما قد ننوّه إليه هنا هو العوامل المحفزة للصّوت اللّغوي عامّة ومدى تأثيرها بعد إسقاطها على جسد النصّ، فلا أحد يستطيع أن ينكر أنّ الدراسة الصوتية تتحوّ منحى جديداً من خلال التّغيرات التي طرأت عليها في كثير من المستويات والصّعد (تنظيراً أو تطبيقاً)، فإزاء وضعية كهذه لم يكن لدينا من سبيل سوى أن نطرق موضوعنا هذا محملين بإشكاليات ساقت نفسها إلينا، وفرضت علينا تداعيات الموضوع تناولها، وذلك لما في الدّرس الصوتي من إثارة وحيوية بين قديم يظلّ البنية الأولى وجديد يتألّق لما نهل ممّا سبقه، ومن هنا راودتنا فكرة معاينة هذا الموضوع كظاهرة معرفية نحاول من خلالها الكشف عن العوامل والأسس القائم عليها الدّرس الصوتي ومدى تأثيره على المادّة المسلّط عليها وهي "النصّ". فهو النّهر الذي يسبح فيه الصّوت، وكانت هذه دعامتنا لنبدأ مشوارنا المعرفي بكشف النقاب عن العلاقة القائمة بين الصّوت والإيقاع، هذه العلاقة المغناطيسية المعتملة بينهما وفق قانون المجاذبة.

إنّ إزالة اللّثام عن مسألة كهذه يفضي إلى مسائل أخرى تزيد البحث تعقيداً مستهوية الباحث لبذل الكثير من الجهد والعناء، والراصد لهذا الموضوع عبر

أطواره المختلفة - بين الجديد والقديم - لا يسلم من الوقوع في مطبات. وهذا من أجل نيل المرام، لأنّ البحث يؤخذ غالباً.

ولعلّ أهمّ ما يقودني لهذا الموضوع من دوافع ذاتية هو:

- حبّي وشغفي للدراسات الصوتية.
- الرّغبة في الكشف عن الجوانب الصوتية الموقّعة والبانية للنصوص الأدبية.
- ميولي للإيقاع كونه لائط بالنفس البشرية (الحسّ المرهف وعلاقته بظاهرتي السّمع والنّطق).
- جنوحي للشعر القديم بوصفه مرجعاً وديواناً للعرب عامّة.

أما الأسباب الموضوعية الدّاعية بل والدّاعمة لعملي فهي:

- نقص المكتبة العربيّة لمجال المزاوجة بين الصّوت والإيقاع.
- البحث عن العوامل المشكلة للإيقاع الذي كثر الحديث عنه.
- ضرورة الفصل بين الوزن والإيقاع (إزالة الالتباس المفهوماتي).
- محاولة استنطاق النصوص الشعرية القديمة وإخضاعها لمناهج حديثة إيماناً بما تحمله من قدرة على مسابقة روح العصر.
- محاولة الاستفادة من المناهج الحديثة كالإحصاء (تماشياً وعلمنة الأدب)
- لكن التوجّه إلى تائية الشنفرى عائد لأنّها تستجيب لمتطلبات البحث الصوتي الإيقاعي.

ويجدر بنا أن نشير إلى الدّراسات السابقة التي جعلت البحث الصوتي الإيقاعي موضوعاً لها في هذا المجال مثل: {الأصوات اللّغوية} لإبراهيم أنيس أين تطرّق إلى اللّغة وأصواتها - ظاهرتي السّمع والنّطق - ومن ثمّة مخارج الحروف وصفاتها والظواهر الصوتية (المؤثرات)، وكذلك الأمر بالنّسبة للبنية الإيقاعية في شعر البحتري} لعمر خليفة بن إدريس الذي تطرّق هو الآخر إلى تشعيب المزج بين

الجانب النحوي والصّرفي والصّوتي... إلى مجيء محمّد العمري لتحليل الخطاب الشعري - البنية الصوتية في الشعر-} منصبًا حول تعالق بعض المفاهيم منها: الكثافة، الفضاء، التفاعل، ثم محمد عوني عبد الرؤوف {القافية والأصوات اللغوية} أين إنزاح بالقافية وعلاقتها بالأصوات اللغوية بعيدا عن جسد النص ككل، حتّى ظهور دراسة العربي عميش {خصائص الإيقاع الشعري} أين كشف عن آليات تركيب لغة الشعر.

عموما هذه الدراسات تطرقت للمؤثرات الصوتية بمعزل عن الأسس الإيقاعية إضافة إلى أنها وظفت الجانب الصوتي في الإيقاع الخارجي فقط مع إهمالها للداخلي منه.

ففي ضوء هذا إنبنى بحثنا على تساؤلات افتراضية تقودنا إلى محاولة تحريرها، فما أهمّ الظواهر الصوتية المؤثرة في الإيقاع الشعري؟ وكيف لها أن تخدمه؟ بل وكيف يمكننا توظيفها قصد تحليل النصوص الشعرية؟

إشكالاتنا هذه جعلتنا نرصد الأرضية الصلبة لإقامة دعائم بحثنا متّبعين على إثرها المسار المنهجي الآتي:

- افتتحنا بحثنا بمدخل لموضوعنا وسمناه "بوقفة بين الصّوت والإيقاع"، وأعقبه ثلاثة فصول كلّ منها اندرجت تحته مباحث تخدم سير الموضوع.

- حاولنا في الفصل الأوّل عرض مفهوماتي لكل من الصّوت والإيقاع ثمّ استقصاء عموميات حول تاريخي كلّ منهما، وصولاً إلى الفارق الجمالي بين الوزن والإيقاع.

- وبعدها ولجنا الفصل الثاني الموسوم بالتأثير الصوتي في علم الإيقاع محاولين فيه لمس جوانب عديدة كالقيمة التعبيرية للصّوت داخل اللفظ (التفاعل) وكذا اشتغال المؤثرات الصوتية وجوانبها الإيقاعية السحرية ثمّ علاقة القافية بالصّوت والإيقاع إلى حديثنا عن القراءة الإنشادية وفاعليتها في إبراز العناصر الفونيمية.

- أما في الفصل الثالث فلقد وقع اختيارنا على قصيدة الشنفرى محاولين إستجلاء ملامح المركبات الصوتية لها وطريقة عملها ومعاينة تتويج هذه المؤثرات بتشريح النص.

ونظرًا لصعوبة ضبط دراستنا بمنهج محدّد عمدت إلى مناهج عديدة تراوحت بين التاريخي في محاولة التتبع الزمني لظاهرتي الصوت والإيقاع، والوصفي في وصف مخارج الحروف وصفاتها والمقارن في الموازنة بين الصوت لدى القدامى والمحدثين العرب والغرب منهم، وكذا الإحصائي التحليلي للتائية محاولين إحصاء حروفها وتحليل أصواتها... الخ. وهذه المناهج كلّها تتوافق وطبيعة المادّة المدروسة. أمّا عن الأهداف المرجوة من البحث والتي نبتغي تحقيقها هي كمايلي:

1. المساهمة في خدمة الدرس الصوتي ولو بالذّر القليل.
2. العمل على إبراز جمالية الصّوت داخل النّصوص الشعرية - العربيّة خاصة-.
3. ملامسة روح النّص لجمال المؤثرات الصوتية.
4. محاولة جمع بعض نقاط التوافق بين الكثير من العلوم بل والمستويات.
5. التعريف بالمؤثرات الصوتية وجمالياتها وكيفية تتويجها للنصوص الشعرية.

- وحتى نوفق فيما ذهبنا إليه ونرمي إليه اعتمدنا على مصادر ومراجع أنارت لنا طريقنا وأنقصت علينا نوع من المشقّة منها: الخصائص {لابن جني} والبنية الإيقاعية في شعر البحري {العمر خليفة بن إدريس} ومن الصّوت إلى النّص نحو نسق منهجي {المراد عبد الرحمن مبروك} ورسالة ماجستير موسومة بالبنية الصوتية ودلالاتها في إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء {الطالب: عبد القادر شارف}.

أما عن المشاكل التي اعتورت بحثنا فمنها:

- المشقة في جمع المادة.
- التنقل عبر جامعات من أجل الكتابة الطيفية.
- قلة الدراسات التطبيقية حول جماليات المؤثرات الصوتية واشتغالها في النصوص الأدبية.
- رسم بعض المنحنيات تطلب مجهودا وتنسيقا مع بعض مهندسي الدولة في الإعلام الآلي (وفق نظام الإكسل "Excel").

هذه خطوة على درب البحث في مجال الدراسات الصوتية الإيقاعية تحتاج إلى من يكمل الطريق ليتوسع فيها ويضيف إليها كونها مشروع يغري بالبحث والتتقيب.

الفصل الأول

الصوت وعلاقته

بعض الإيقاع

الفصل الأول

الصوت وعلاقته بعلم الإيقاع

المبحث الأول

عموميات حول تاريخي الصوت والإيقاع

التعريف اللغوي والاصطلاحي للصوت والإيقاع:

1. الصوت لغة واصطلاحاً:

* الصوت لغة من "صات يصوت بمعنى نادى....."(1) وصات الشيء من باب قال وصوت أيضاً تصويئاً... وصات أيضاً أي شديد الصوت... وربما قالوا "انتشر صوته في الناس بمعنى ذاع صيته"(2).

* أما اصطلاحاً فقد حدده الجاحظ بقوله: "الصوت آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً إلا بظهوره"(3).

والصوت اللغوي هو الصوت الصادر عن جهاز النطق الإنساني "فالمنطوق منه يعدّ أصغر الوحدات اللغوية في النص الأدبي فضلاً عن أنه يعد المادة الخام للكلام الإنساني من ناحية ولتركيب النص اللغوية والسياقية والدلالية من ناحية ثانية"(4)، وقد نتساءل عن نشأة الصوت ومصدره فنجد "ينشأ من دذبذبات مصدرها

(1) ابن منظور: لسان العرب. دار صادر. بيروت. سطر 2. ف 1. مج 2. (مادة صوت) ص 57.

(2) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي زين العابدين: مختار الصحاح. ط. دار الكتب العلمية: 2002. ج 1. ص 21.

(3) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام هارون. ط 5. مكتبة الخانجي. القاهرة: 1985. ج 1. ص 79.

(4) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص. ص 21.

في الغالب الحنجرة لدى الإنسان، فعند اندفاع النفس من الرتتين يمرّ بالحنجرة فيحدث تلك الاهتزازات التي يعدّ صدورها من الفم أو الأنف، تنتقل خلال الهواء الخارجي على شكل موجات حتّى تصل إلى الأذن⁽¹⁾. وقد نلمس الأثر الصوتي للغة وأسبقيته حيث أنها "ظاهرة صوتية ندرك أثرها قبل أن ندرك كنهها"⁽²⁾.

وقبل أن يكون الصوت محلاً للدرس والبحث فهو هبة ربّانية ونعمة من نعم المولى عزّ وجلّ التي لا تعدّ ولا تحصى. فكلّمة صوت واردة في القرآن الكريم أكثر من مرّة في:

1- قوله عزّ وجلّ في سورة الحجرات: « يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَرْفَعُوا أَصْوَاتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ النَّبِيِّ وَلَا تَجْهَرُوا لَهُ بِالْقَوْلِ كَجَهْرِ بَعْضِكُمْ لِبَعْضٍ أَن تَحْبَطَ أَعْمَالُكُمْ وَأَنتُمْ لَا تَشْعُرُونَ » [الآية: 02].

2- وقوله تعالى في سورة الإسراء: « وَاسْتَفْزِزْ مَنِ اسْتِطَعْتَ مِنْهُمْ بِصَوْتِكَ » [الآية: 64].

3- وكذا قوله تعالى في سورة لقمان: « وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ وَاعْضُضْ مِنْ صَوْتِكَ إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ » [الآية: 19].

4- وقوله تعالى في سورة طه: «...وَخَشَعَتِ الْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا» [الآية: 108].

ففي ثنايا هذه الآيات نلمس القيمة الجمالية لكلّمة صوت وهي تتردّد عبر جدائلها مفضية إلى معانٍ خاصّة تخدم المشهد القرآني والنسق التعبيري، فهي - كلمة صوت - تعرّف بنفسها وعن مدلولها في كلّ موضع وردت فيه، والصوت نوعان: عام وخاصّ "فالصوت العام هو الصوت الطبيعي والصوت الخاص في

(1) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ص 29.

(2) المرجع نفسه. ص 07.

اصطلاحنا هو الصّوت اللّغوي⁽¹⁾ هذا الأخير الذي يدرس من خلال النّصوص الأدبية لكن "الصّوت الإنساني لا يخرج عن الصّوت الطّبيعي من حيث أنّه أثر سمعي ينشأ من اتصال جسم بآخر في جهاز النّطق الذي يمثل مصدر الصّوت في الوسط النّاقّل للصّوت كما هو في علم الطّبيعة إلى جهاز استقبال الصّوت وهو الأذن"⁽²⁾.

ولقد قام العلماء بدراسة خاصّة حول مصدر الصّوت وطريقة حدوثه واستقباله، فعلم التّشريح مثلاً: تحدث عن الأعضاء التي تخدم الصّوت والتي ينتقل بها وعبرها. "فالأذن المستقبل للصّوت لم تقف على أجزائها إلّا من دراسة علم التّشريح، كذلك فإنّ جهاز النّطق الإنساني - بعامة يحتاج إلى علم التّشريح في معرفه خواصه وأدائه لوظائفه.... ففي الحنجرة الأوتار الصوتية ذات الرنين الخاص مع بعض الأصوات وهي تسكت مع بعضها وتأخذ وضعاً ثالثاً مع البعض الآخر، ولكلّ ذلك أثره في إبراز الأصوات اللّغوية. كذلك بالنسبة للقصبة الهوائية كما ثبت من الدّراسة التّشريحية إذ لها وظيفة لغوية في تقوية الأصوات وتضخيمها"⁽³⁾.

وهذا ما دعا إلى دراسة ومعرفة أعضاء النّطق من حيث طبيعتها وخواصها والأسباب الدّاعية لتأدية وظائفها بطريقة سليمة.

فمن خلال ما سبق ذكره نجد أنّ كلّ مسمّى من المسميات له دوره ووظيفته في إيصال الصوت اللّغوي وحروف اللّغة العربية تتناسب عبر هذا الجهاز متدفقة فمنها ما يخرج من أوله ومنها ما يخرج من الشّفاة، وهكذا دواليك، وقد تحدّث الجوزي عن هذا الأمر فشبه أجهزة النّطق بآلات الأصوات قائلاً: "تأمل آلات

(1) د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص 28.

(2) المرجع نفسه. ص 30.

(3) المرجع نفسه. ص 30. ص 31.

الأصوات ترى الرئة كالزق والحنجرة كالأنبوب، فإذا ظهر الصقر أخذ اللسان والشفّتان في صناعته أحياناً، فهو كالأصابع المختلفة على فم المزمار.⁽¹⁾

فالصوت يعد ظاهرة سحرية عجيبة وعصاه السحرية التي يؤثر بها هي جهاز النطق. فيكون لكل حرف صادر سحره الخاص فمنه اللين ومنه الجهوري ومنه الانفجاري ومنه المهموس... الخ. ولكل وظيفة التي يؤديها داخل النص الشعري بالأخص.

2. الإيقاع لغةً واصطلاحاً:

يعتبر الإيقاع أيضاً من القضايا الصوتية الهامة، وذلك لما يحمله من شحنات تؤثر في المتلقي، ولقد ارتبط في القديم بالشعر ثم النثر، ولقد جاء في القاموس المحيط أن الإيقاع "إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها"⁽²⁾ وفي اللسان: "الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو كذلك أن يوقع الألحان ويبينها وسمى الخليل رحمه الله كتاباً من كتبه في ذلك المعنى: كتاب الإيقاع"⁽³⁾.

ومن الملاحظ والمستشف من هذين التعريفين أنّهما ربطا الإيقاع باللحن والغناء.

أما اصطلاحاً فهو: "تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة"⁽⁴⁾ والإيقاع أيضاً: "حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم، والنواتج عن تجاوز

(1) أبو الفرج جمال الدين بن علي بن جعفر الجوزي: المدهش تحقيق: د. مروان قباني. ط2. دار الكتب العلمية. بيروت: 1985 ج1. ص286.

(2) الفيروز أبادي: القاموس المحيط. دار الجيل بيروت. لبنان. ج3 (مادة وقع). ص511.

(3) ابن منظور: لسان العرب. سط24. مج8. د ط. دار صادر بيروت (مادة وقع) ص408.

(4) د. سيد البحراني: العروض وإيقاع الشعر العربي. محاولة لإنتاج معرفة علمية. د ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب: 1993. ص112.

أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وعن نسق تزواج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كله شعراً في سياق الأوزان والقوافي⁽¹⁾.

فاللغة العربية معيها لا ينضب ودارسها لا يكل ولا يتعب لما لها من عذوبة وسلاسة ووقع خاص على النفس "قالعربية من أغنى اللغات البشرية إطلاقاً بالإيقاع الذي يجعلها لغة شعرية بالطبيعة ويمنحها قدرة خارقة على إنتاج العناصر الصوتية، فإذا شعرها لا يختلف كثيراً عن نثرها الفني الرفيع النسيج"⁽²⁾.

ولما كان الإيقاع أسراً للنفس بموسيقاه ونغمه الصوتي، كان لزاماً على النفس الانقياد والانصياع له، وذلك لما يبعثه فيها من سكون وارتياح فتطرب وترقص مع المعاني الجميلة وتحزن وتأسف للمعاني الحزينة، فيظهر هذا التأثير جلياً على المتلقي، قارئاً كان أو مستمعاً، فعند سماعه لما يعجبه من الألفاظ الرقيقة العذبة ينجذب إليها وقد وصل إلى قمة الجمال.

"قالألفاظ من الأسماع كالصّور من الأبصار"⁽³⁾ فالعين يفتتها كل ما هو جميل، والأذن تطرب أيضاً لما هو جميل "والنفس تحلّ اللطيف وتنفر عما يضاده ويخالفه والعين تألف الحسن وتقذّي القبيح، والأنف يرتاح للطيب وينفر من المنتن، والشم يلتذّ بالحوو ويمج المرّ والسمع يتشوق للصّواب الرّائع، وينزوي عن الجهر الهائل واليد تتعم باللين وتتأذى بالخشن"⁽⁴⁾ فكل جميل يستهوى وكل قبيح يستقبح فمن الإيقاع ما يحزن ومنه ما يسر النفوس حتى تطرب، فالكلام الموقع يجعلنا

(1) د. ميشال. د. اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في اللغة والأدب. ط1. دار العلم للميادين. بيروت. مج2. ص276.

(2) د. عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم. دراسة في الجنور ط3. دارهومة للطباعة والنشر. الجزائر: ص200.

(3) ابن رشيق: العمدة. تحقيق: محمد يحيى بن عبد الحميد ط5. دار الجيل. بيروت. ج1: 1980. ص128.

(4) أبو هلال العسكري: الصناعتين. الكتابة والشعر. تحقيق: علي محمد البخاري. محمد أبو الفضل إبراهيم. ط. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت: ص63.

نسبح في شلالات الإيقاع عبر لغة أنيقة ونسيج شعري جميل فنتهمر تلك الكتل الإيقاعية المعجونة بجميع الأحاسيس لتزوب في النص "فايقاع النفس مناسبات بين الكليات مثلما هو بين السلب والإيجاب"⁽¹⁾.

ومن هنا يتبين أن: "الإيقاع أو الوزن ليس في حقيقة أمره شيئاً مستقلاً عن القوة نفسها، وإنما هو وسيلة تعتمد إليها القوة لتصرف ذاتها إلى أبعد حد ممكن تجاه المقاومات التي تلاقيها"⁽²⁾ فالإيقاع يعدّ ظاهرة صوتية جمالية مهيمنة على النصوص الأدبية فمعظم كتابات القدماء وحتى المحدثين فيها تخريجات توقيعية، تزدان بها نصوصهم، وقد أورد الجاحظ قول جعفر بن يحيى في ذات الفائدة "... إن استطعتم أن يكون كلامكم كلّهُ مثل التّوقيع فافعلوا..."⁽³⁾ وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى فاعلية الإيقاع داخل جسد النص، ومن شأن الصّيّغة التّوقيعية للأساليب التّعبيرية أن تضيف طابعاً جمالياً خاصاً ينساب إلى القلوب ويحتلها دون أن يطرقها، فتختزن النّشوة في القلب ويتأثر بهذا الجميل الموقع، فيتزنم بها المتلقي متى شدت نفسه واشتأقت إلى ما يطرّبها ولقد انطبع حسّ أبي حيان التّوحّيدي بالإيقاع حين قال بأنّه: "فعل يكيل زمان الصّوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة"⁽⁴⁾.

فهو مبني على الرّتابة ويتكون من عناصر خاصة تشكّله، إذاً "فالإيقاع قسمان:

1- إيقاع خارجي: ويعرف بالوزن العروضي.

2- إيقاع داخلي: ويعرف بالتّناسق النّغمي بين أصوات الحروف والكلمات"⁽⁵⁾.

(1) أبو حامد محمد بن محمد الغزالي: معارج القدس في مدارج معرفة النفس. ط. شركة الشّهاب للنشر والتّوزيع الجزائر. تحت رقم 272. ت: 1989/04/08. ص 101.

(2) ابن رشيق: العمدّة. تحقيق: محمد يحيى بن عبد الحميد. ط 5. دار الجيل. بيروت: 1980. ج 1. ص 128.

(3) أبو هلال العسكري: الصّناعتين. الكتابة والشعر. تحقيق: علي محمد البخاري. محمد أبو الفضل إبراهيم. ط. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. د. ت. ص 63.

(4) جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة. ص 53.

(5) الجاحظ: البيان والتبيين. ج 1. ص 81.

أ- الإيقاع الخارجي: يقصد به الوزن والقافية في القصيدة الشعرية، علماً أن "الفن الشعري قام على الإيقاع إذ هو المبدأ الذي يجب الإنطلاق منه"⁽¹⁾، وبه تشكل البنية الخارجية أو ما يصطلح عليه بالعروض على أنه: "ميزان الشعر لأنه يعارض بها، وهي مؤنثة ولا تجمع لأنها اسم جنس"⁽²⁾، وكما أنه الحافز لمعرفة صحيح الشعر من فاسده وما يطرأ عليه من تغييرات، ككسر المعتاد عليه، أثناء المزاحفة مثلاً، ويتكون هذا الأخير (الإيقاع الخارجي) من وزن وقافية، إذ نجد الوزن هو: "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات"⁽³⁾.

أما القافية فهي "ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات من آخر ساكن في البيت مع الساكن الذي قبله مسبقاً بمتحرك"⁽⁴⁾. لكن كان على الكثير الانزياح والهروب من هذه القواعد العلمية المضبوطة وصولاً إلى الأدبية فلهذا منهم من "كان يعمل لتحرير الشعر من قيود الوزن والقافية"⁽⁵⁾.

ب- أما الإيقاع الداخلي: فهو خاص بالتركيب الداخلي للنص وهو وحدة النغم التي مبعثها الألفاظ الخاصة والمنتقاة المؤدية لغرض فني، المبيّنة للاعتلالات التي تجوب في نفس الشاعر، مع تكرار للكلمات والأصوات داخل التركيب ويتطلب الإيقاع الداخلي في نسيج أي نص: "شيئاً من الملاحظة الدقيقة للكشف عن مواطن رصد مظاهره قبل الانتهاء إلى الكشف آخر الأمر عن البنية

(1) أبوحيان التّوحّيدي: المقابسات. ط2. دار الأدب. بيروت: 1989. ص285.

(2) عبد القادر محمد مايو: البلاغة المعاصرة. معالم اللغة العربية الفصحى للباحثين (مجموعة مقالات). تحقيق: أحمد عبد الله فرهود. ط1. دار القلم العربي: 2004. ص06.

(3) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأنباء تحقيق: محمد حبيب خوجة. ط2. دار الغرب الإسلامي. بيروت: 1981. ص263.

(4) د. حسين نصار: القافية في العروض والأدب. ط1. مكتبة الثقافة الدينية. القاهرة: 1422هـ. 2002م. ص27.

(5) د. أحمد قبش: تاريخ الشعر العربي الحديث. طط. دار الجيل. بيروت: د.ت. ص288.

السطحية للنص المطروح للتحليل⁽¹⁾، ومكونات الإيقاع الداخلي هي: التكرار والجرس السجع، الموازنة، المقاطع الصوتية الكمية، النبر، التنغيم، المماثلة والتضاد... وكلها تدخل في دراسة البنية الصوتية للنصوص الإبداعية شعراً كانت أم نثراً.

(1) د. عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم. ص 102.

المبحث الثاني

الدراسة الصوتية بين القديم والحديث

1- الدراسة الصوتية لدى اللغويين والنقاد العرب القدامى:

لقد كان أول بصيص للنور في مجال دراسة الصوت لدى العرب منذ ظهور الدين الإسلامي، وما دعاهم إلى ذلك هو الخوف من أن يطرأ على الكتاب المعجزة أي تحريف أو تغيير سواءً على صعيد اللفظ أو المعنى "فوصفوا مخارج الحروف وصفاً دقيقاً أثار دهشة المستشرقين وإعجابهم وتحدثوا عن صفات الحروف وأصواتها، مما يدل على إرهاب الحس العربي وشفافيته، وقد أطلقوا على هذه الدراسة تجويد القرآن الكريم"⁽¹⁾ فاهتمت هذه الأخيرة بدراسة الأصوات في القرآن الكريم، ثم نشأ عنه اهتمام علماء اللغة بالأصوات، وكلٌ منهم كانت له مؤلفاته حول هذه الظاهرة إن لم تكن بالدرس المفصل فبالتتويه، "فالخليل بن أحمد قد وضع كتاباً في النغم والأصوات كما تضمن كتابه العين بعض آرائه الصوتية، والأخفش الأوسط ألف كتاباً في الأصوات ولابن السكيت كتاب في الأصوات، ولشيخ اللغويين سبويه دراسة في الأصوات أفرد لها جزءاً من كتابه تحدث فيه عن سماتها ومخارجها وإئتلافها، ثم كانت الدراسات الواسعة التي أصّلها وتفرّع لها أبو علي الفارسي... وكذلك تلميذه العبقري ابن جني في كتابيه. (سر صناعة الإعراب) و(الخصائص)"⁽²⁾ ولقد كان للخليل السبق في دراسة الصوت وربطه باللفظ، وكذا في دراسة جهاز النطق ومخارج الحروف، "وقد لوحظ أنّ الخليل يختلف في توزيعه للأصوات على مخارجها عما نحن عليه من توزيع، ولكنه ليس بالاختلاف الذي يقدر في صنيعة وتقسيمه...، ولعل من أبرز مظاهر الخلاف عنده هي أنه لم

(1) د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية. ص 08.

(2) المرجع نفسه: ص 08.

ينسب الواو والياء والألف والهمزة إلى مخرج صوتي معين⁽¹⁾ فلقد قسّم الأصوات حسب مخرجها إلى ثمانية مخارج.

1. الأصوات الحلقية: يقول الخليل: فالعين والحاء والهاء والخاء والغين حلقية لأن مبدأها من الحلق.

2. الأصوات اللّهوية: يقول الخليل: والقاف والكاف لهويتان لأن مبدأهما من اللّهاء.

3. الأصوات الشّجرية: يقول الخليل: والجيم والشين والضاد شجرية لأن مبدأها من شجر الفم أي مخرج الفم.

4. الأصوات الأسلية: يقول الخليل: والصاد والسين والزّاي أسلية لأن مبدأها من أسلة اللسان وهو مستدق طرف اللسان.

5. الأصوات النّطعية: يقول الخليل: والطاء والتّاء والذّال نطعية لأنّ مبدأها من نطع الغار الأعلى.

6. الأصوات اللّثوية: يقول الخليل: والظّاء والذّال والثّاء لثوية لأنّ مبدأها من اللّثة.

7. الأصوات الذّلقية: يقول الخليل: والراء واللام والنّون ذلقية لأنّ مبدأها من ذلق اللسان وهو تحديد طرفيه.

8. الأصوات الشّفوية: يقول الخليل: والفاء والباء والميم شفوية، وقال مرة شفوية لأن مبدأها من الشّفة.

وثمة مجموعة من الأصوات الهوائية يقول الخليل: "والياء والواو والألف والهمزة هوائية، لأنها هاوية في الهواء إذ لا يتعلّق بها شيء"⁽²⁾.

(1) د. حسام البهنساوي: علم الأصوات. ط1. مكتبة الثقافة الدينية. القاهرة: 1425هـ/2004م. ص45.

(2) د. حسام البهنساوي: علم الأصوات. ص46.

وهكذا تتبّع المهتمون بهذا المجال خطى الخليل وأكملوا المسيرة بعد أن كانت تقسيماته لدنات الدّراسات الصّوتية منيرة، فسار على نهجه تلميذه سبويه في "الكتاب" فتناول الجهاز الصّوتي وبين مخارج الأصوات في كل موطن منه كالحلق وأقصى اللسان ووسطه وطرفه، كما تناول الحديث عن صفات الحروف من جهر وهمس وشدة ورخاوة إلى غير ذلك...⁽¹⁾ و نجده بمعنى آخر قد قسمها مثلاً حلقياً إلى "أقصى الحلق: همزة وهاء ووسطه: عينا وحاء وأدناه: غينا وحاء"⁽²⁾ ثم تابع ابن دريد هذه القضية أيضاً وذلك بربطه بين أسماء القبائل ومعانيها "فهذيل من الهذل وهو الاضطراب، وقضاعة من انقضع الرجل عن أهله إذا بعد عنهم، أو من قولهم تقضع بطنه إذا أوجعه"⁽³⁾ وأخذت هذه القضية أبعاداً أعمق في التّصنيف عند ابن جني الذي ذكر الألف مع الهمزة ضمن أصوات الحلق على الرّغم من أنّه أكّد على الفرق بينهما في (سر الصناعة)، حيث يقول عن تلك الألف: "... فأما المدة الأولى التي في نحو قام وسار، وكتاب وحمار فصورتها أيضاً صورة الهمزة المحققة التي في إبراهيم وأحمد... إلّا أنّ هذه الألف لا تكون إلا ساكنة، فصورتها وصورة الهمزة المتحركة واحدة وإن اختلف مخارجها"⁽⁴⁾ علماً بأنّ هذا الأخير قد أفاد البحث الصوتي وأضفى عليه أفكاراً جديدة لم يتوصل إليها علم الأصوات إلّا في عصرنا هذا. ففي ثنايا بحوثه نحس بمبلغ القوّة العلمية والدقّة الفائقة حتّى يثير إعجابنا وصفه للجهاز الصّوتي وصف الفيلسوف الحكيم والعالم التجريبيّ الذي كشف عن الأسرار الصّوتية وأنها تحتاج إلى دراسة آلية كما يقول علماء اللّغة المحدثون "فقد شبه الحلق بالنّاي (المزمار) وشبه مدارج الحروف ومخارجها بفتحاته التي توضع عليها الأصابع، فإذا وضع الزامر أنامله على خروق النّاي

(1) د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص 09.

(2) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ط 3. ص 94.

(3) الأزهرى: تهذيب اللّغة. تحقيق: أحمد عبد العليم البجاوي. دط. الدّار المصرية للتأليف والنّشر: د ت. ص 78.

(4) أبو الفتح عثمان بن جني: سر صناعة الإعراب. ط 1. دار القلم. دمشق: 1985. ج 1. ص 46.

المنسوقة وراوح بين أنامله اختلفت الأصوات وسمع لكل خرق منها صوت لا يشبه صاحبه⁽¹⁾. وقد أخذ تشبيهه هذا إلى ربط الصوت بالموسيقى، فحديث ابن جني في هذا المجال الصوتي يعد بصمة لامعة في تاريخ الصوت عند العرب، أفاد منه من بعده من الدارسين العرب والغرب.

- فلقد سار ابن فارس على نهج ابن جني ووضع معجما أسماه "مقاييس اللغة" غير أنه "بلغ الذروة في معجمه فغالى في استنباطه... فهو يسوق في معجمه الكلمات التي تشترك في أصول ثلاثة، ويشرح معانيها مع ذكر تقلبات الأصول..⁽²⁾".

- كما أن الجاحظ رمى بسهمه بين السهام وتحدث عن الصوت من خلال فن الخطابة واهتم بطريقة نطق المتكلم ومدى فصاحته من عدمها معتمداً في ذلك على كون "الصوت آلة اللفظ وهو الجوهر الذي يقوم به التأليف والنقّطع"⁽³⁾.

- حتى مجيء ابن سينا في رسالته أسباب حدوث الحروف وفخر الدين الرازي بربطه الجانب النفسي والشعوري للدلالة الصوتية في كتابه (الفراسة) فهو يعدّ تجربة رائدة في ربط اللغة بعلم النفس⁽⁴⁾.

ويأخذنا الحديث الآن إلى طفرة في هذا المجال هو العالم عبد القاهر الجرجاني الذي نظر في هذا المجال واهتم بالدرس الصوتي و"عني به عناية فائقة قصد الاهتمام بالنص القرآني والإبقاء على ما ورد عن النبي الكريم متواتراً كما هو في

(1) د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية. ص 10.

(2) د. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ. ط 5. مكتبة الأنجلو المصرية: 1984. ص 67.

(3) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام هارون. دط. مكتبة الخانجي القاهرة. 1969: د. ت. ج 1. ص 157.

(4) د. عبد الرحمن مبروك. من الصوت إلى النص. ص 25.

حدود الصّحابة والنّقات⁽¹⁾. فضلاً عن هذا نجد الاهتمام و"الشّغف الشّديد بالموروث الشعري العربي والمحافظة على عوده وطريقة تشكيله وتركيبه والحرص على روح اللّغة من اللّحن والأصوات والصّيغ التي واجهتها باستمرار"⁽²⁾، إذ أنّ عبد القاهر قد أشار في دراسته هذه إلى أصوات حروف المد وحركاتها مقراً بأنّ: "الحركات أبعاد حروف المد واللين"⁽³⁾ أو كما يقول كذلك عن "الحركة أنّها تسلب حرف اللين مده وتمنع الصّوت أن يجري وتتعب اللسان"⁽⁴⁾. وتعتبر كلّ الحروف التي تستحيل أصواتاً ترجماناً للعقول، وهي تصرّح بالمسكوت عنه وهو النّص الذي يولد في لحظة الصّمت.

ولنا بعد هذه الومضات السّريعة أن نستشف مدى اهتمام علماء اللّغة والأدب والنّحو والتّجويد بالدلالة الصّوتية، وما تحدّثه هذه الأخيرة من أثر في ذات المتلقى حين تتحول اللّغة الصامتة (المسكوت عنها) إلى لغة صائتة (منطوقة).

فعناية العلماء الذين مروا بين أيدينا بالدّرس الصّوتي أجزمت وأكدت أهمية القضية رغم أن وجهتهم لم تكن منصبّة نحو النّص الأدبي ما عدا بعض محاولات الجاحظ، إلّا أنه علينا ألا ننكر مدى أهمية هذه الدّراسات التّراثية على صعيد الدّرس اللّغوي الصّوتي، قصد فهم أبعاده ومعاييره الدّلالية "قلعاً وصولهم إلى بعض الظّواهر الصّوتية وأثرها في مستويات التّعبير يعيننا إلى حد كبير على فضّ مغاليق النّص الأدبي من ناحية الصّوت اللّغوي الإيقاعي، وهذه الظّواهر تمثّلت في التّنغيم والجهر والهمس والشّدة والرّخاوة والجرس الصّوتي والترقيق والتّفخيم

(1) ابن الجزري: تقريب النّشر في القراءات العشر. تحقيق: إبراهيم عطوة. ط1. عرض الباب الجلي بمصر: 1961. ص20.

(2) د. تامر سلوم: نظرية اللّغة والجمال في النّقد الأدبي. ط1. دار الحوار للنّشر والتّوزيع سورية. اللاذقية: 1993 ص35.

(3) المرجع نفسه. ص20.

(4) المرجع نفسه. ص23.

والحركات الجسدية والوقف"⁽¹⁾، وهذه الظواهر تعدّ بمثابة النجوم الساطعة المزيّنة لسماء النصّ بمختلف الأبعاد والمعاني، وبهذا تكون الدراسات التراثية النّبع الذي نهل منه كل متعلق بهذا الميدان.

ولنا أن نعود الآن ومن جديد إلى الحديث عن مخارج الأصوات في الدراسات العربية القديمة بصفة عامة، وهذا تصنيف لها عند عبد القاهر الجرجاني نأخذه كمثال، حيث تحصر في الراجح إلى "سبعة عشر مخرجاً". [وهي كالتّالي⁽²⁾]:

1- مخرج الجوف: وهي لحروف المد وهي: الألف والياء الساكنة المضموم ما قبلها والواو الساكنة المكسور ما قبلها.

2- مخرج أقصى الحلق: وهو الهمزة والهاء ويضاف لها حركة الضّم.

3- مخرج وسط الحلق: وهو العين والحاء.

4- مخرج أدنى الحلق إلى الفم: وهو للغين والحاء.

* وتسمى هذه الأحرف الستة ء ح ه غ ع خ بالحروف الحلقية"⁽³⁾.

5- مخرج أقصى اللسان: ما يلي الحلق وهو القاف.

6- مخرج أقصى اللسان من أسفل: مخرج القاف والكاف ويقال لهما "لهويتان"⁽⁴⁾.

7- مخرج الجيم، والشّين والياء غير المدية (ي) وتسمى كذلك

"الشّجرية". من شجرة الفم وهو وسط اللّسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى ويضاف لها حركة الكسر "-".

(1) د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النصّ. ص 27.

(2) الطّيب دبه: مبادئ اللّسانيات البنيوية (دراسة تحليلية استيمولوجية). دط. جمعية الأدب للأستاذة الباحثين: د ت. ص 166.

(3) ينظر: د. تامر سلوم. نظرية اللّغة والجمال في النّقد الأدبي. ص 14.

(4) الطّيب دبه: مبادئ اللّسانيات البنيوية. ص 166. ص 167.

8- مخرج الضَّاد: من أول حافة اللسان وما يليه من أضراس من أحد الجانبين الأيمن أو الأيسر. وقد أهمل هذا الصوت في الاستعمال وحل محله صوت آخر شبيه بصوت "الذَّال" المفخمة.

9- مخرج اللَّام: من حافة اللسان من أدناها (أي من أدنى الحافة) إلى منتهى طرفه.

10- مخرج النُّون: من طرف اللسان بينه وبين ما فوق الثَّنايا.

11- مخرج الرَّاء: وهو من مخرج النُّون غير أنها أدخلت في ظهر اللسان قليلاً.

* وهذه الحروف الثلاثة: ل. ن. ر يقال لها الذَّلْقِيَّة، نسبة إلى ذلق اللسان وهو طرفه.

12- مخرج الطَّاء والذَّال والتَّاء: ويقال لها الحروف النَّطْعِيَّة، لأنها تخرج من نطع الحنك الأعلى وهو سقفه.

13- مخرج الحروف الصَّفِيرِيَّة: س، ز، ص وتسمى كذلك بالأسلية كونها تخرج من أسلة اللسان وهي مَادِق في نهاية طرف اللسان.

14- مخرج الضَّاد والتَّاء والذَّال: من بين طرف اللسان وأطراف الثَّنايا العليا ويقال لها: الثَّوِيَّة نسبة للثة وهي اللحم المركب فيه الأسنان.

15- مخرج الفاء: من باطن الشَّفة السَّفلى وأطراف الثَّنايا العليا.

16- مخرج الواو غير المديَّة والباء والميم: ويقال لها الشَّفَوِيَّة، ويضاف لها حركة الفتح.

17- مخرج الغَنَّة: وهو للميم والنُّون والتَّوِين⁽¹⁾.

(1) الطَّيِّب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية. ص 166. ص 167.

فهذا ما ورد في الحديث عن المخارج، فلقد أَلَمَّ الدّارسون بجميع المخارج والأصوات الصّادرة منها، وصنفوها كلٌّ حسب مخرجه، لكنّ هذا لا يعني أنّهم اهتموا بالمخارج الفزيولوجية فحسب بل تعدوا ذلك إلى تصنيف الأصوات حسب صفاتها السّمعية مثلما هو الحال عند عبد القاهر الجرجاني أيضًا وهذا لأكبر دليل عن عمق الدّرس الصّوتي آنذاك.

وقد خضع هذا التّصنيف إلى [التّوزيع التّالي:

1. المجهورة وضدها المهموسة: والهمس من صفات الضّعف، كما أن الجهر

من صفات القوّة، والمهموسة عشرة يجمعها قولك: "سكت فحثه شخص" والهمس هو الصّوت الخفي فإذا جرى مع الحرف النّفس لضعف الاعتماد عليه، كان مهموساً، وإذا منع الحرف النّفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه كان مجهوراً.

2. الحروف الرّخوية وضدها الشّديدة والمتوسطة: فالشّديدة وهي ثمانية: "أجد/قط/بكت" والشّدة امتناع الصّوت أن يجري في الحروف وهو من صفات القوّة.

3. المتوسطة بين الشّدة والرّخاوة: وهي خمسة يجمعها قولك: "لن عمر" وأضاف بعضهم إليها الياء والواو.

• المهموسة كلها رخوية ماعدا الكاف والتّاء.

• المجهورة الرّخوية خمسة: الغين، الضّاء، الضّاد، الذّال، الرّاء.

• المجهورة الشّديدة ستة يجمعها قولك: "طبق أحد".

* وهذه الأصناف الثلاثة ضمّها عبد القاهر في تصنيفه ضمن "الصّفات العامّة"⁽¹⁾.

(1) ينظر: د. تامر سلوم. نظريّة اللّغة والجمال في النّقد الأدبي. ص14. ص15. ص16.

4. المستقلة وضدها المستعلية: والاستعلاء من صفات القوة وهي سبعة يجمعها قولك: "قظ، خص، ضغط" وهي حروف التّخيم على الصّواب وأعلاها الطّاء كما أن أسفل المستقلة الياء وقيل حروف التّخيم هي حروف الاطباق ولا شك أنها أقواها تخيماً.
5. الحروف المنفتحة وضدها المطبقة أو المنطبقة: والانطباق من صفات القوة وهي أربعة: الصّاد والضّاد والطّاء والظّاء.
6. حروف الصّغير: وهي ثلاثة: الصّاد والسين والزّاي وهي الحروف الأسلية المذكورة في توزيع المخارج.
7. حروف القلقة: وهي خمسة: يجمعها قولك: "قطب جد" وأضاف بعضهم إليها الهمزة لأنها مجهورة شديدة وسميت هذه الحروف بذلك لأنها إذا سكّنت ضعفت فاشتبهت بغيرها، فيحتاج إلى ظهور صوت يشبه النبرة حال سكونهن في الوقف وغيره، وإلى زيادة إتمام النطق بهن، وأصل هذه الحروف "القاف" لأنه لا يقدر أن يؤتي به ساكناً إلا مع صوت زائد لشدة استعلائه.
8. حرفا الغنة: وهما الميم والنون ويقال لهما الأغنان لما فيهما من الغنة المتصلة بالخيثوم.
9. حروف التفشي: وهو الشين اتفاقاً لأنه تفشى في مخرجه حتى اتصل بمخرج الطّاء وأضاف بعضهم إليها: الفاء والضّاد وبعضهم: الرّاء والصّاد والسين والياء والتّاء والميم.
10. الحرف المستطيل: وهو الضّاد لأنه استطال من الفهم عند النطق به حتى اتصل بمخرج اللّام، وذلك لما فيه من القوة والإطباق والاستعلاء.
- * وهذه الأصناف السبعة صنفها عبد القاهر ضمن "الصفات الخاصة" (1).

(1) ينظر: المرجع السابق. ص17. ص18. ص19. ص20.

11. الحروف المنحرفة: وهي اللّام والرّاء على الصّحيح، وقيل اللّام فقط وسميا بذلك لأنّهما انحرفا عن مخرجهما حتى اتصلا بمخرج غيرهما.
12. الحروف المتكرّرة: وهو الرّاء وهو حرف شديد جرى فيه الصّوت لتكرره وانحرافه إلى اللّام فصار كالرّخوية. ولو لم يكرر لم يجر فيه الصّوت⁽¹⁾.
- أمّا عن هذين الصّنفين الآخرين فكانا ضمن "الصّفات المفردة"⁽²⁾ في الرتبة الثالثة.

ولنا عبر هذه الومضات أن نستشف ونلمس كذلك الجهد الجهد الذي بذله علماؤنا ليوصلوا للنشأ الذي بعدهم نظرتهم وفكرتهم ولمستهم السّحرية التي انطبعت على باب الدّرس الصّوتي، فزودوا المكتبة الصّوتية بمفاتيح كانت بمثابة الرّمز أو الشّفرة التي بها ولجوا باب هذه الدّراسة.

ونعود ثانية ونؤكد قضية النّطق بالنّسبة لهذه الظّاهرة حيث نجد: "في الحقيقة علماء فقه اللّغة حين عقدوا علاقة بين الأصوات والمقاطع العربية ومدلولاتها كان ذلك ناشئاً عن هذه الأصوات"⁽³⁾. فإنها أصواتهم الأولى ومنطلقاتهم بدأت من الصّوت كعامل محفز أو كمثير خارجي حرك غريزة حب الاستكشاف والبحث عندهم، ونتيجة التّأثير تلك عادت بالإيجاب عليهم وعلى من أعقبهم. والإنسان بطبعه مجبول بالفطرة على تقصّي كل ما هو جديد، وما الصّوت إلّا عيّنة من العيّنات التي استرعت اهتمامهم فانكبوا عليه يتدارسونه.

(1) أحمد حساني: مباحث في اللّسانيات. ط1. ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون. الجزائر: 1994. ص 84. ص 85.

(2) ينظر: تامر سلوم: نظرية اللّغة والجمال في النّقد الأدبي. ص 24. ص 25.

(3) د. حسني عبد الجليل يوسف: التّمثيل الصّوتي للمعاني. ط1. الدّار الثقافية للنشر. القاهرة: 1418هـ/1998م. ص 19.

2- الدراسة الصوتية عند اللغويين والنقاد الأوربيين المحدثين:

لقد اهتمت العلماء الغربيون بنجوم الأدب العربي القدماء في مجال دراسة الصوت واقتفوا أثرهم وحذو حذوهم مكملين المسيرة بمزيد من التنقيح والتلميح تارة أو التصريح تارة أخرى، وقد أقرّ بالسبق للعرب في هذا المجال المستشرق: برجيستراسر بقوله⁽¹⁾: "ولم يسبق الغربيين في هذا العلم إلا قومان من أقوام الشرق وهما أهل الهند (يعني البراهمة) والعرب"، ففي القرن التاسع عشر تجلّى الاهتمام بالدرس الصوتي عند الأوربيين "من خلال اهتمامات علم اللغة المقارن، وذلك بعد ظهور اللغة السنسكريتية في الدراسات المقارنة، وبعد تقدم العلوم الفيزيائية التي وفّرت المزيد من المعلومات والحقائق عن الدرس الصوتي"⁽²⁾.

وقد برز في هذا المجال عدّة باحثين ظهر اهتمامهم من خلال ما قدموه من بحوث تنظيرية وتطبيقية معتمدين على ما وصلهم من دراسات العرب في هذا الميدان "ففي سنة 1840 تمّ وضع بحث في الصوت الإنساني صاحبه هو المغني مانيوال غارسيا مخترع (منظار الحنجرة).

وفي 1876 أصدر سيفر الألماني كتابه (الأسس العامة في فزيولوجيا الصوت) بالإضافة على أعمال النحاة الجدد" المتمثلة في اكتشاف مبدأ النظام الصوتي الذي تعمل على أساسه التغيرات الصوتية عبر المحور التاريخي"⁽³⁾ إلى أن جاء "السويسري ج. ولنتر - عالم لهجات- الذي استطاع التمييز بين المقابلات الصوتية أحدهما في التفريق بين المعاني والوظائف النحوية والثاني لا يفيد هذا الغرض"⁽⁴⁾.

(1) د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية. ص12.

(2) الطيّب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية. ص159.

(3) المرجع نفسه. ص160.

(4) ينظر: د. كمال بشر: علم الأصوات. ط: 2000. ص71.

وفي مطلع القرن العشرين انتقلت الدراسات اللغوية بالأخص الدرس الصوتي نقلة جديدة على يد الباحث دي سوسير فكان إسهامه واضحاً في تأسيس الدرس الصوتي الحديث بتحدثه عن⁽¹⁾: "التصويتية والكتابة التصويتية والأنواع التصويتية والجهاز الصوتي وعمله وتصنيف الأصوات بحسب نطقها الفمي. كما تحدث عن ضرورة دراسة الأصوات في السلسلة الكلامية" إذ نجد أنّ هذا الأخير حذى حذو ولنتر فميز بين "الجانب المادي للصوت (الحركات العضوية لجهاز النطق) والجانب غير المادي (الانطباعات السمعية لهذه الحركات)"⁽²⁾.

وما أثرى الدرس اللغوي الحديث هو الوسائل الحديثة التي أتاحت للباحثين الوصول إلى نتائج علمية يقينية في عجالة. فكانت دراساتهم علمية محضة إذ أنه: "لما كان الصوت اللغوي أحد لوازم النص الأدبي، لذلك تقترب الدراسة النقدية التي تعتمد على تحليل النص بدايةً من الصوت إلى النص من الدراسة العلمية الخالصة"⁽³⁾، وإذا عدنا إلى البدايات الأولى للدرس اللغوي الصوتي لدى الأوربيين نصادف الباحث همبالت HUMBOLDT في النصف الأول من القرن التاسع عشر في تصريحه "بتأييده العلاقة بين الأصوات ومعانيها لذا فقد أورد جيسبرسن JESPERSEN آراء المحدثين في الصلة بين الألفاظ والدلالات"⁽⁴⁾. فلقد تحدث هذا الأخير عن "الألفاظ التي تعدّ بمثابة الصدى لأصوات الطبيعة وهذه ظاهرة واضحة في كل اللغات وهي تشبه.... في العربية من أمثال الحفيف، الخريز والزفير والصهيل والزئير... إلى غير ذلك من كلمات استمدت ألفاظها من

(1) ينظر: فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة. ت: يوسف غازي/ مجيد النصر. ط.

المؤسسة الجزائرية للطباعة: 1986. ص 49. ص 73.

(2) د. كمال بشر: علم الأصوات. ط: 2000. ص 41.

(3) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص. ص 27.

(4) المرجع نفسه: ص 28.

الأصوات الكونية وأصوات الحيوانات⁽¹⁾، مضيفاً أنه "الفصل في الحكم في جوانب الأصوات إنما هو استعمالها للتفريق بين المعاني أو عدم استعمالها لهذا الغرض"⁽²⁾.

وهنا نلاحظ تعانق الدراسات العربية القديمة مع الدراسات الأوربية كما حاول بوز HG.POS أحد الفلاسفة الهولنديين التوفيق بين الصوت والدلالة ويشير كذلك ماريو باي MARIO-PEI إلى أهمية الدلالة الصوتية في كشف جوانب المعنى، وأشار كذلك إلى أصوات العلة وإلى ما يسمى بجزئيات الكلام، وتحدث عن أسماء الفونيمات التركيبية وأهمها النبر والتنغيم والمفصل.

ويرى روسو أن الكلام يعدّ أساسياً، وهو أصحّ حالات اللغة وأكثرها طبيعية وربطه بالكتابة التي ينظر إليها نظرة قلق.

كما أنه علينا ألا نتجاهل الدور الذي قام به "علم اللغة الاجتماعي" في العناية بالتفاعلية الرمزية للغة المنظومة التي تعتبر وسيطاً لانجاز أفعال اجتماعية علمية، فبالصوت الدال يمكن كشف النقاب عن الأنماط الدلالية للغة وللبنية الاجتماعية، لأن اللغة المكتوبة لا تفي بالغرض لوحدها في إبراز الأبعاد الدلالية من ناحية وللتحليل الاجتماعي من ناحية ثانية، "فاللغة الأدبية تعتمد على المستوى الصوتي، أي الصوت الملفوظ للشكل اللغوي المكتوب، أي تصويت كل صامت وبعثه للحياة"⁽³⁾.

وكما أن فيرث firth يتقارب في الرأي مع فندريس Vandress من حيث الجرس الصوتي و"رأيهما مستمدّ من رأي ابن جني وبالتحديد في باب تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني"⁽⁴⁾ فقد اعتنى فيرث نفسه بالعلاقة بين الصوت والمعنى "من خلال تجانس الأصوات وتأثيرها الدلالي التي تحدثه مثل هذه الأصوات في

(1) المرجع السابق: ص29.

(2) د. كمال بشر: علم الأصوات. ط: 2000. ص72.

(3) ينظر: د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص. ص29. ص30. ص31. ص32. ص33.

(4) محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية. دط. دار الفكر. بيروت: 1975. ص47.

السياق الكلي للنص الأدبي وبخاصة النص الشعري⁽¹⁾. فاهتمام الدارسين انصب في معظمه حول العلاقة بين الصوت والدلالة، ولم يرفضوا هذه العلاقة في جملتها وفي الوقت نفسه لم يقبلوها جملة، وهذا من ناحية العلاقة بين صوت الكلمة ومعناها⁽²⁾ وهذه الرؤية لدى كل من القدماء والمحدثين قد تضيي نوعاً من الفهم الخاص للنص الأدبي، وكما يقول د.مراد عبد الرحمن⁽³⁾: "إلا أننا لا نستند إليها كل الاستناد لأنها تتوقع حول بعض الحروف وبعض الكلمات التي يدل صوتها على معناها أو يدل شكلها الكتابي على الشكل المدلول ولم تتجاوز هذا المفهوم إلى مفهوم آخر أعمق وهو الدلالة الكلية للصوت أو لنقل دلالة الصوت من خلال السياق الكلي وليس من خلال الحروف أو الكلمات المقروءة وهنا تكمن رؤيتنا في فهم الدلالة الصوتية للنص من خلال السياق الكلي لها".

فالدكتور عبد الرحمن يولي عناية خاصة لكل ماله علاقة بالنص الأدبي ويخدمه، وعلى وجه التحديد الدلالة الصوتية للنص وذلك لما لها من تأثير داخل الأثر الأدبي وعلى متلقي ذلك الأثر.

وهنا تدور بنا رحي الحديث للعودة إلى ذكر العالم دي سوسيور وما تبناه من آراء ودراسات على سبيل التوضيح، وذلك في حديثه عن المعاني الدلالية للصوت من خلال "استتطاق النص الأدبي المكتوب والتحام الداليتين المكتوبة والمنطوقة إذ بهما يشكّل البعد الشمولي للنص الأدبي"⁽⁴⁾. ولقد تبني الحديث عن رأي دي سوسيور العالم ف.ر. بالر F.R.BALMER مقرر⁽⁵⁾: "أن العلاقة اللغوية تتكوّن

(1) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص. ص33.

(2) المرجع نفسه: ص34.

(3) المرجع نفسه: ص34.

(4) المرجع نفسه: ص36.

(5) ريم أحمد مصطفى: قضايا التنظير للتنمية في العالم الثالث. دط. دار المعرفة الجامعية الإسكندرية.

مصر: 1985. ص123.

من دال ومدلول هما على نحو دقيق. صورة صوتية SOUNDIMAGE وتصور
CONCEPT وكل منهما يرتبط برباط نفسي متعلق بتداعي المعاني
ISSOCIATIVE، بمعنى أن كلاً من الأصوات التي نطلقها والأشياء التي توجد
في الحياة ونتحدث عنها تعكسها - على نحوها - كيانات تصورية".

"واتبع خطى ديسوسير من حيث اعتبارية الدلالة كل من هياكاو
HAYAKAWA وسابير SAPIR وروبرت هول R.HALL وادجار ستيرتفنت
E.STURTEVENET"⁽¹⁾. وكل كانت له وجهة نظره الخاصة حول الدلالة
الصوتية.

وكما يقول د. عبد الرحمن مبروك:⁽²⁾ "ومهما تعددت الآراء حول الدلالة
الصوتية فإنه لا يمكن إنكار الأثر الدلالي الذي يحدثه الصوت في المعنى سواء من
خلال الجرس الصوتي أو من خلال الإيقاع اللغوي أو من خلال المؤثرات الصوتية
النوعية".

فالصوت له بصمته الخاصة وطابعه الخاص الذي يتفرد به في سماء النص
الأدبي فهو كالطيف الذي يلون كبد السماء ببهائه ورونقه، فالصوت بتغييراته
وذبدباته يومئ بما يوجد في مكنونات الكاتب فينجلي ذلك على يد القارئ فمне ما
يطرب ومنه ما يحزن فنصل بذلك إلى لمس جمالية النص الأدبي عامة أو النص
الشعري خاصة إذ أنه لكل صوت إيقاعه الخاص به.

3- الدراسة الصوت لدى اللغويين والنقاد العرب المحدثين:

لقد قاد زورق الدراسات اللغوية عند المحدثين العرب العديد من النقاد
واللغويين وكان ذلك منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر فجذبوا في بحر
الصوت اللغوي بعد مرورهم بالدراسات اللغوية القديمة في تراثنا القديم، وبعض

(1) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص. ص 86.

(2) المرجع نفسه: ص 36. ص 37.

الدراسات اللغوية الأوربية، ولم تكن دراساتهم تضرب في العمق، وإنما مستت الظاهرة الصوتية بكل لطف ورفق.

فتجد الشدياق يشير إلى العلاقة بين الصوت والمعنى بانتيًا ذلك على أساس محاكاة صوت الإنسان للطبيعة، وتكلم عن الحرف وما يرمز إليه من معنى فيقول: "فمن خصائص حرف الباء السعة والانبساط نحو البراح والأبطح... ومن خصائص حرف الدال اللين والنعومة والغضاضة نحو الفرهد والأملود، والميم القطع والاستئصال والكسر نحو: إرم، حسم، حلقم، خضم..."⁽¹⁾ إلى غير ذلك.

ومن الواضح أن الشدياق تحدث عن الدلالة الصوتية المفردة للحرف اللغوي دون أن يعنى بالدلالة الصوتية في النسق الكلي للجملة أو النص.

ويكمل جرجي زيدان المسيرة في الدرب وذلك بحديثه عن المستوى الدلالي للصوت اللغوي. "فإذا كان الحرف عند الشدياق يرمز للكلمة فإن الحرف الزائد عن الحرفين الأصليين في الكلمة عند زيدان يؤدي إلى تنوع المعنى الأصلي"⁽²⁾ وهذا ما قام بدراسته ابن جني وغيره.

إذ أن الدومنيكي يرى أن أصول أي كلمة عربية أو سامية تتكون من أصل ثنائي... ويكرّر العلايلي ما رده أحمد فارس الشدياق من حيث العلاقة بين الحرف والمعنى، فيرى أن لكل حرف معنى وهو بذلك يقف أيضًا عند الصوت منعزلًا عن السياق، وبالتالي تصبح الدلالة الصوتية غير ثابتة، وتظل محاولات العلايلي ناقصة لأنها "اقتصرت على الدلالة الصوتية المفردة بعيدًا عن السياق"⁽³⁾ فكلما كانت الدراسات بعيدة وغير ملائمة للسياق عاد ذلك بالسلب على الدراسات الصوتية.

(1) د. مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة. ط. منشأة المعارف. الإسكندرية. مصر: 1974. ص 118.

(2) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص. ص 37.

(3) المرجع نفسه: ص 39.

ويأتي العقاد بعد ذلك ويتفطن للنقص السابق فيقرن بين الحرف والدلالة رابطاً دلالة الصوت وتغير تأثيره تبعاً لتغير موقعه في الكلمة، ولكنه لو تحدث عن تغير موقعه في الجملة أو النص لكان أجدى وأنجع، فتظل محاولاته أيضاً محصورة في دلالة الصوت بعيداً عن السياق وبالتالي تصبح المعايير غير موضوعية.

ولقد أمسك طرف المجذاف وعبر الضفاف في هذا المجال نخبة من أساتذة جامعيين، وأكملوا المسيرة فتداولتها ألسنتهم وجرت بها أقلامهم وكانت أفكارهم حول التأثير الصوتي منيرة، وكلها تناولت الدراسة الصوتية من المنظور اللغوي العام، والنزر القليل منها "هو الذي عني بالمؤثرات الصوتية في النص المكتوب وبخاصة النص الشعري"⁽¹⁾، ورغم ذلك يجدر بنا القول أن "الدراسات الصوتية بدأت تتفتح على اللغة الأدبية المكتوبة"⁽²⁾، وتدرسها دراسة لغوية صوتية، وبدى هذا واضحاً من خلال الأعمال التي برزت في الآونة الأخيرة منها التطبيقية والتنظيرية إما على الشعر أو على القصة أو المسرحية مثل دراسة الدكتور محمد عوني عبد الرؤوف "والتي عني فيها بالعلاقة بين القافية والأصوات اللغوية أو لنقل أثر المؤثرات الصوتية اللغوية على القافية"⁽³⁾، وكذلك دراسة الدكتور سعد مصلوح والدكتور كريم حسام الدين في كتابه (الدلالة الصوتية) وأشار فيه إلى أهمية الصوت في دراسة الرواية والمسرحية والمسلسلات الإذاعية.

وهناك دارسين آخرين تفتنوا للدراسة الصوتية وما لها من أهمية بالغة على الصعيد اللغوي وكذا داخل جسد النص الأدبي المكتوب من شعر وقصة... إلى حين إدخال الوسائل الحديثة في تشرح الصوت الإنساني كما هو الحال عند د. إبراهيم أنيس في كتبه "الأصوات اللغوية"، "من أسرار اللغة"، "دلالة الألفاظ". حيث نجده "قسّم الأصوات مخبرياً إلى مجهورة ومهموسة وشديدة ورخوة، وساكنة وليّنة

(1) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص. ص 40.

(2) المرجع نفسه: ص 41.

(3) ينظر: المرجع نفسه. ص 42. ص 43.

معتمداً على المقاطع الصوتية⁽¹⁾، لكن رغم هذا ما يزال البحث عاجزاً أمام المؤثرات الصوتية وأثرها في النص الأدبي. إذ لم تدرس قدر الكفاية. لذا عليها أن تلتحم وتتضافر مع أبنية النص الأخرى، لتكون جسداً وتتفخ فيه من روحها إن أمكن.

وتجدر بنا الإشارة هنا إلى مخارج الأصوات عند المحدثين وصفات الأصوات عندهم فلقد كان تحليلهم تحليلاً علمياً عن طريق المخابر الصوتية والآلات الجذ حساسة، مما زاد الدرس الصوتي حلاوة وإثارة، فكان تصنيفهم على حسب "تمثيلهم بحروف اللسان العربي"⁽²⁾ على النحو [التالي:

1. الشفوية المزدوجة (bilabiales) وهو مخرج الباء والميم والواو وحركة الضم.
2. الشفوية الأسنانية (labiodantales) وهو الفاء.
3. بين الأسنانية (inter dentales) وهي الظاء والتاء والذال.
4. الأسنانية اللثوية (apicales alveolaires) وهو الضاد والذال والطاء والتاء والسين والصاد والزاي.
5. اللثوية المائعة (avialairs liquides) وهو اللام والراء والنون.
6. الحنكية الأمامية (prèpalatales) وهو الشين والجيم والياء وحركة الكسر.
7. الحنكية الخلفية (poste palatales) وهو الكاف.
8. اللهوية (velaires) وهو القاف والغين والحاء.
9. الحلقية (pharyngales) وهو العين والحاء.
10. الحنجرية (laryngales) وهو الهمزة والهاء وحركة الفتح⁽³⁾.

(1) ينظر: د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ص 21. ص 22. ص 23. ص 24.

(2) الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية. ص 168.

(3) أحمد حساني: مباحث في اللسانيات. ص 87.

* ينظر: حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني. ص: 20. 21.

فهذا بالنسبة لما ورد عن مخارج الأصوات أما عن صفاتها فنجدها تتحدّد وتتوّع [التّالي]:

1- الأصوات الشّديدة الانفجارية (occlusive): يتحدّد وصف هذه الصّفة انطلاقاً من معاينة حدوث الصّوت الذي ينسب في الهواء بفعل حاجز عضوي ثمّ فجأة ينفرج فيحدث انفجاراً هذه الصّفة هي للحروف التّالية: "ب. ت. د. ط. ض. ك. ق. د. ج." وسميت عند كمال بشر: "بالوقوفات الانفجارية و هي أن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرّئتين حبساً تامّاً في موضع ما ثمّ ينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثاً صوتاً انفجارياً"⁽¹⁾.

2- الأصوات الرّخوية أو الاحتكاكية (fricatives): وهي الأصوات التي لا ينغلق فيها مجرى الهواء انغلاقاً تامّاً عند النّطق بها بل يضيق نسبياً إلى درجة أن خروجه يحدث احتكاكاً مسموعاً"⁽²⁾ وهذه الصّفة هي الحروف التّالية: "س، ز، ص، ش، ذ، ث، ظ، ق، ه، غ، ع، ج، خ".

3- الحروف البينية (بين الرّخاوة والشّدة) والجرسية (Sonantes): وهي الحروف التي يكون فيها الحاجز أمام مرور الهواء أخفى ما يمكن بحيث تشبه الحركات التي يمرّ فيها الهواء بلا اعتراض وهي: "ل، ن، م، ر، و، ي" ويلاحظ أن حرف "ع" الذي يعدّه القدماء بينيّاً أصبح اليوم في اعتبار المحدثين رخوّاً.

4- الحروف الشّديدة الرّخوة (Offriquées): وهي الحروف التي تبدئ شديدة وتنتهي رخوة، وتكون تأديتها مركبة مثل الجيم التي ينطبق بها (د.ج) أو الشين التي ينطق بها (ت.ش) بحيث تحتوي على جزء شديد في أولها ثم تنتهي رخوة.

(1) د. كمال بشر: علم الأصوات. ص 297.

(2) المرجع نفسه. ص 297.

5- الحروف المائعة (Liquides): وهي الحروف التي يتم فيها اعتراض الحاجز للهواء دون أن يحدث احتكاك أو صفير وهي مثل: الراء، اللام والنون في العربية.

6- الأصوات الأنفية (الخشومية) (Nasales): وهي الميم والنون بحيث تمرّ من الأنف "فعند إصدار الأصوات يحبس الهواء حبساً تاماً في موضع من الفم ويخفض الحنك اللين SoftPalate فيصعد الهواء عن طريق الأنف"⁽¹⁾.

7- . الأصوات المجهورة (Soureles): وهي الأصوات التي يصاحبها اهتزاز في الوترين الصوتيين إذ يحدث ما يسمى بالذبذبة Vibration وهي في العربية (ب.ج.د.ذ.ر.ز.ض.ط.ع.غ.ل.م.ن) وتضاف إليها الواو والياء.

8- الأصوات المهموسة (Sourdes): وهي الأصوات التي لا يصاحبها اهتزاز في الوترين الصوتيين وهي في العربية (س.ك.ن.ف.ح.ث.ه.ش.خ.س.ص.ق.د.ط) ويلاحظ أن الحروف (ق.ط) كانت تعدّ مجهورة في التصنيف العربي القديم لكن أصبح يعتبرها المحدثون مهموسة.

9- التّفخيم والتّرقيق: هما أثران صوتيان يصاحبان بشكل تناوبي نطق صوتي اللام والراء "إثر عوامل فيسيولوجية متداخلة أهمّها:
1- ارتفاع مؤخر اللسان تجاه أقصى الحنك.

2- رجوع اللسان إلى الخلف بصورة أسرع"⁽²⁾؛ ويتم ذلك تبعاً لظروف السياق الوارد فيه كل من الحرفين السابقين وهناك أصوات يلزمها التّفخيم مثل: ص.ط.ظ.ض.ق.غ.ح وما سوى ذلك فهو مرقق.

10- الإطباق (Velorisation): تحدث هذه الظاهرة الصوتية حينما يرتفع مؤخر اللسان نحو الحنك الأعلى (الطبق) والأصوات المطبقة في اللسان

(1) د. كمال بشر: علم الأصوات، ص348.

(2) المرجع نفسه: ص394.

العربي هي: ص.ض.ط.ظ والأطباق فيها يعتبر صفة تمييزية إذ لولا الإطباق لصارت الطاء دالاً والصّاء سيناً.

11- الإنخفاض والإستعلاء: المستعلية في اللسان العربي كما هو محدّد في

تصنيف القدامى هي: "(ص.ض.ط.ق.خ.غ) وما سواها فهو منخفض" (1).

فهذا بالنسبة للتّصنيف حسب الصّفات عند المحدثين.

إلاّ أنّه هناك كذلك من قسّم الأصوات اللّغوية إلى زمريتين:

"زمرة الأصوات الصّائتة (Voyelles) وزمرة الأصوات الصامتة

(consonnes)" (2). فهذا بالنسبة لإبراهيم أنيس إذ يقرّ متحدّثاً عن الأساس في هذا

التّصنيف قائلاً: "وأساس هذا التّصنيف عندهم هو الطّبيعة الصّوتية لكلّ من القسمين" (3).

ويمكننا كذلك تسميّة "القسم 2: بالأصوات الساكنة أمّا 1: فأصوات

اللّين" (4).

* فالصفة الجامعة بين أصوات اللّين * هي أنّه عند النّطق بها يندفع الهواء

من الرّئتين ماراً بالحنجرة آخذاً مجراه في الحلق والقم في ممرّ لا يحبس فيه النّفس

دون ضيق أو اعتراض إذا الصّفة المميّزة لأصوات اللّين هي "كيفية مرور الهواء

من الحلق والقم والخلوّ من الموانع" (5).

(1) الطيب دبه: مبادئ اللّسانيات البنيوية. ص169. ص170.

* ينظر: كمال بشر: علم الأصوات. ص247. ص348. ص393. ص394.

* ينظر: أحمد حساني: مباحث في اللّسانيات. ص86. ص87. ص88.

(2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ص26.

(3) المرجع نفسه: ص27.

(4) ينظر: عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص111. ص112. ص113. ص114.

(5) ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ص26. ص27. ص28.

* في حين أن الأصوات الساكنة فيها أمران اثنان:

1. إما أن ينحبس معها الهواء انحباساً تاماً إلى غاية ذلك الصوت الانفجاري.
2. أو يضيق مجراه فيحدث صوتاً مثل... الصّفير... الخ.

* كما أن هؤلاء "المحدثين قد لاحظوا من خلال هذا أن الأصوات الساكنة أقل وضوحاً في السّمع من أصوات اللّين"⁽¹⁾.

لقد ترك كل واحد من اللّغويين والنّقاد العرب المحدثين الذين مروا بين صفحات بحثنا بصمتهم ونظرتهم، وذلك بدراستهم للصّوت وما يتعلّق به من ظواهر لغوية وطبيعية... إلى غير ذلك وطرقوا مواضع جمة أفادت الدّرس اللّغوي وأثرته، وزرعت بذلك الفسيلة التي أنتشت بحوثاً تنظيرية وتطبيقية أخرى.

(1) إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ص 27.

* علينا هنا التّمييز بين أصوات اللّين وبين ما يطلق عليه الصّرفيون حرف اللّين.

المبحث الثالث

أسرار علم الإيقاع والوزن في التراث النقدي

أنظر من حولك وتأمل لتتضح لك الرؤية، وتكتمل فتطرب نفسك وتتدل بما ترى من الجمال المذهل ولما تسمع من ترانيم دون كلل أو ملل.

قد نتساءل ما سرّ هذا الإلتشاء هل هو إيقاع الطبيعة والحياة أم إيقاع الجمال والكلمات؟.

فالإيقاع الثاني مستمدّ من الأوّل في كثير من الأحيان فالتأثر بإيقاع الطبيعة والحياة يجعل المبدع يوقع تلك البصمات الإيقاعية على ورقة بيضاء صماء لتستجبل سلسلة توقيعية لها دلالات ومعاني جمّة، لذلك "فالإيقاع وإن كان يمتلك من الخفاء درجة سحرية يولع بمعايشة أسرارها الشعراء فإنّه المنتظم الحاسم لخصائص أساليب التعبير، وأفضل ما يصيبه نشاط الحسّ بإزاء ذلك هو أن يوفّق في إصابة الأنساق اللغوية الطريفة... فالإيقاع يعدّ بمثابة المجاز في بلاغة الوزن، من حيث إنبأؤه على التنويع والمفاجأة باعتباره لا يتأطر بإطار، ولا تحكمه قاعدة ثابتة من التركيب الكمي للكلام، وإنما الاعتبار في ذلك إلى ما وافق المجهودين النفسي والعصبي معا باعتبارهما يتقبّلان ما وافق الاقتصاد في المجهود المبذول في تحقيق الكلام، وقد جبلت النفس الإنسانية على تعشق ما لذّ ولان"⁽¹⁾. وبالأخصّ إن أحيطت به في كلّ مكان، فالإيقاع مبنيّ على الرّتابة والنفس تميل إلى هذا.

فنبضات القلب يتولّد عنها إيقاع الحياة، وصوت زخّات المطر تشكّل لنا إيقاعاً... فما أكثر إيقاعات الحياة وأسرارها وما أكثر متبّعِيها والعاملين بها وعليها.

(1) د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري - بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر - دط. دار الأديب للنشر والتوزيع: 2005. ص 77. ص 78.

ويرد لفظ إيقاع وصفاً للشعر المتزن، وذلك في قول ابن طباطبا⁽¹⁾: "والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم من صحة وزن الشعر صحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ فصفاً مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له، واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان أنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه". فالإيقاع عند ابن طباطبا مرتبط بالشعر الموزون، فما لم يتحقق هذه الميزة لا يتحقق شرط الإتران حتى في فنون القول الأخرى، ويأخذ هذا الأخير الإيقاع على أنه مقياس لجودة الشعر والسبيل إلى الإنشاد والأريحية والطرب الذي يتلقاه من يصارع النص ويواجهه، وذلك تبعاً لجودة السبك، وحسن القول، واعتدال الأجزاء التي تجر بدورها إلى اعتدال الوزن وسداد المعنى وجزالة اللفظ وحسنه.

وينظر كذلك إلى كون الوزن عنصراً من عناصر الإيقاع لا مرادفاً له فهو يقرّ بالفرق بينهما ذلك "لأنّ الوزن يستمدّ فاعليته من العروض وقوانينه"⁽²⁾.

وهنا تأتي اللغة لتقرض نفسها لأنّ الإيقاع الشعري "يستمدّ فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن مبنى"⁽³⁾. فالنسيج اللغوي تتشابك ضمنه الإيقاعات وتضبطه الأوزان.

وكما يرد الإيقاع عند السجلماسي في سياق حديثه عن التخيل ويدخله في تعريفه للشعر، فيتحدث عن الوزن وكذا العدد الإيقاعي، وكذا يلمح إلى القافية وذلك

(1) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر. د. محمد زغلول سلام. ط3. منشأة المعارف. الإسكندرية: د.ت. ص53.

(2) عمر خليفة بن إدريس. البنية الإيقاعية في شعر البحتري. ط1. جامعة قاريونس بنغازي. ليبيا: 2003. ص25. ص26.

(3) جابر عصفور: مفهوم الشعر. ط3. دار التنوير. بيروت: 1983. ص265.

في قوله⁽¹⁾: "الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة، هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قولٍ منها واحدة". وكلّ لفظ من الألفاظ الواردة في هذا القول له دلالة ومعناه فهو يقصد بقوله: "عدد إيقاعي" "مساواة الصّدر للعجز والعروض للضرب وذلك في عدد التفاعيل وكذلك المتحرّكات والسّواكن، والأصوات الناتجة عن تردّد القافية وتكرارها في أواخر الأبيات"⁽²⁾.

لكن الوزن بالضبط "بنية لا يمكن أن تحلّ اعتماداً على اعتبارات صوتية هزيلة، وإذن فالباب مشرّع أمام البحث عن تماثلات تكون فيها اعتبارات الإحساس هي المهيمنة، وقبل أن نقترح رمزية للوزن، وجب علينا مع ذلك أن نبدأ بما ينبغي البدء به، وأن نتساءل عن القيمة الدلالية للأصوات... وإذا كان كلّ وزن لا يعبر سوى عن ضرب ما. فإنّ التناظر الوزني يجب أن يؤمّن انسجام الأغراض في القصيدة"⁽³⁾. فهذا الانسجام يتولّد عنه رتبة الإيقاع والإحساس به يقودنا إلى تذوّق الإيقاع مروراً بالوزن إذ أنّ الأوّل يولّد بدوره اهتزازات في نفسيّة السّامع "وكلّ ما يؤثر تركيباً في بلاغة المعنى فهو إيقاع"⁽⁴⁾ وهنا يدخل النسيج اللّغوي وبفرض نفسه، لأنّ به تتضح أكثر جمالية الإيقاع.

(1) أبو محمد القاسم السجلماسي: المنير، ت. علال الغازي. ط. مكتبة المعارف. الرباط: 1980. ص 218.

(2) عمر خليفة بن إدريس. البنية الإيقاعية في شعر البحتري. ص 27.

(3) جمال الدّين بن الشيخ، الشّعريّة العربيّة. ت. مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ. ط. دار توبقال للنشر: 1989. ص 270.

(4) د. العربي عميش، خصائص الإيقاع الشّعري. ص 84.

وركز النقاد الفلاسفة على السمة العددية الزمنية للوزن الشعري وهي "سمة تنبثق من تعاقب الحركات والسكنات وتكرارها على نسب معلومة، وتساوي زمن النطق بها، فجعلوها بحكم ثقافتهم الموسيقية هي الأصل الذي تبنى عليه الألحان في الموسيقى والأوزان في الشعر"⁽¹⁾.

إلى أن جاء الفارابي مذكلاً هذه الفكرة قائلاً⁽²⁾: "والألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فإن الحروف أول الأشياء التي منها تلتئم ثم الأسباب ثم الأوتاد ثم المركبة على الأوتاد والأسباب ثم أجزاء المصارع ثم البيت وكذلك الألحان، فإن التي منها تأتلف منها ما هو أول ومنها ما هو ثوان إلى أن ينتهي إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة والتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هي النغم". وهذه إشارة إلى الإقبال والدعوة المبكرة للعروضيين بدراسة الموسيقى والنغم، لما رأوه من أوجه الشبه بينهما فالموسيقى تطرب والإيقاع يطرب وذلك لأن "الموسيقى والوزن الشعري يشتركان"⁽³⁾ في "جذر إيقاعي واحد هو تعاقب الحركة والسكون"⁽⁴⁾.

واستحوذت فكرة دراسة عناصر الاشتراك بين الموسيقى والعروض، فأسقطت قوانين الموسيقى ومصطلحاتها على العروض "مما سمح بدخول مصطلح الإيقاع في مجال النقد فقد وظفت التفاعيل العروضية وأجزاؤها في تحديد الغناء وطرائقه"⁽⁵⁾. لهذا نجد رؤية النقاد في هذا الشأن انحصرت حول ربط الإيقاع بالموسيقى، لذلك بقي يكتنفه بعض الغموض "وبالجملة فقد أحس نقادنا بالإيقاع وفعله الذي يتجسد في حركة اللغة فحاولوا فصل الظاهرة الإيقاعية عن أصلها

(1) د. عمر خليفة ابن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري. ص 27.

(2) الفارابي: الموسيقى الكبير. ط. دار الكتاب العربي. القاهرة: د. ت. ص 85. ص 86.

(3) د. عمر خليفة ابن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري. ص 28.

(4) ألفت الرومي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ط 2. الهيئة المصرية للكتاب: 1984. ص 28.

(5) د. عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري. ص 31.

الطَّبِيعِي وتطويقها بالقاعدة، فلم يتيسَّر لهم ذلك في مجال التَّنْظِير إلَّا بقدر⁽¹⁾.
والصَّحِيح أَنَّهُم كانوا يطربون بالكلام الموقع الجميل حتَّى الطِّفْل الصَّغِير ينام على
إِثْر هَدَّة إِيقاعية تتسلَّل إلى مسمعه بلطافة، وتؤثِّر فيه فيستسلم للنَّوم. "فقد غدا
وعى جماليات الإيقاع الشعري يعول على جانب الإيقاع أكثر من تعويله على
الوزن بالنظر إلى ما لمفهوم الوزن من صلة بالاستعمالات الكلاسيكية لبناء الخطاب
الشعري"⁽²⁾.

وهذا لأكبر دليل عن شغف العربي قديمًا وحديثًا بكلِّ كلام موقع فعلى إثر هذا
نعمد إلى القول بأنَّ الوزن يسبح في كلِّ ما هو راكد وليس بجديد على عكس
الإيقاع فهو متجدّد تجدد النَّهر.

1- نظرة النقاد المحدثين للوزن والإيقاع:

لقد سبح في بحر الإيقاع القدماء وسبر أغواره المحدثون فصنعوا من أصدافه
رموزًا ومن حبات رمله الذهبية سلاسل توقيعية ومن كنوزه الغائرة في أحشائه
تخريجات وقواعد سحرية، فنهلوا من الدَّرس القديم كل منهل حتَّى أَنَّهُم استعاروا
كلمة الإيقاع من اللِّغة اليونانية إذ استعملت "بمعنى الجريان أو التدفق والمقصود به
عامة هو التواتر المتتابع بين حالتَي الصَّوت والصَّمْت أو النُّور والظَّلَام أو الحركة
والسَّكون أو القوَّة والضعف... فهو يمثِّل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وحتَّى
بين الجزء والأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي"⁽³⁾.

ويكون ذلك في قالب متحرِّك ومنتظم في الأسلوب الأدبي (الشَّكل الفني)،
ويستطيع الفنان أو الأديب أن "يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث: التَّكرار

(1) د. عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري. ص32.

(2) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص64.

(3) مجدي وهبة. كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللِّغة والأدب. ط2. مكتبة لبنان. بيروت:

1984. ص71.

أو التّعاقب أو التّرابط⁽¹⁾. فالتّكرار هاهنا له سمته ورونقه في الأثر الأدبي، والتّعاقب له ديدنه، والتّرابط له سحره التّنظيمي الخاص.

فعلى إثر هذا أخذ - النّقاد - الحديث عن الإيقاع كلّ مأخذ فحاولوا التّمييز بين الوزن والإيقاع وكان بساطهم وأرضيتهم "النّص الشعري" بأبعاده التّعبيرية والشّعريّة التي تومئ لصاحبها إلى ما وراء المرئي. فتجاذبوا أطراف الحديث حوله وحاولوا رفع البرقع من عليه وهتكوا أستار اللّغة لمعرفة وقراءة ما وراء فاتّضحت لهم الكثير من المعالم والدّلالات. إذ نجدهم أقرّوا بأسبقية الوزن على الإيقاع واشتماله عليه، فهو أوسع دلالة شعريّة منه، وكلّ وزن قائم لا محالة على الإيقاع، والإيقاع مرتبط بالحسّ بينما الوزن مرتبط بالعقل، وكلّ من الوزن والإيقاع مرتبطان بالنّفس التّعبيري والإيقاع متناسخ رحب الأجواء واسعها، والوزن ثابت محدود متهالك الصّورة محفوظة*.

فكانت محاولة الدّكتور محمّد مندور بصمة موقّعة على صفحات النّقد الحديث بتفريقه بين الوزن والإيقاع بقوله: "أمّا لكم (الوزن) فقصد به هنا كمّ التّفاعيل التي يستغرق نطقها زمناً ما، وكلّ أنواع الشّعْر لابدّ أن يكون البيت فيها مقسّماً إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرّجز عندنا مثلاً وقد تكون متجاوبة كالطّويل حيث يساوي التّفعيل الأوّل التّفعيل الثّالث والتّفعيل الثّاني للتّفعيل الرّابع وهكذا... وأمّا الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتيّة ما على مسافات زمنيّة متساوية أو متجاوبة"⁽²⁾. وهو بهذا يحدّد كمّ التّفاعيل، مراعاة لفكرة الكمّ في الشّعْر العربي، وكذا المقاطع الطّويلة والقصيرة كوحدات زمنيّة فنظّرتّه إلى ذاك الوزن نظرة "تجريد صرف"⁽³⁾.

(1) المرجع نفسه: ص 72.

* ينظر: د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص 53. ص 54.

(2) محمد مندور: في الميزان الجديد. بط. نهضة مصر: 1973. ص 233. ص 234.

(3) ينظر: د. عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحري. ص 34.

ويقول شكري عياد⁽¹⁾: "بأنّ تميّز التّفاعيل بعضها من بعض يقتضي بروز
"الظاهرة الصوتية" التي تتردّد بين تفعيلة وأخرى لنستنتج من هذا أن تعريف الوزن
يتضمّن الإيقاع أيضاً وأنّ المصطلحين لا يُفهم أحدهما بدون الآخر".

فقد فرق هذا الأخير بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي ونوّه فيه إلى
مصطلح النّبر فـ" النّبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي وأما في
الإيقاع الشعري فإنّه يتبع خصائص اللّغة التي يقال بها الشعر، وقد لعب طول
المقاطع وقصرها دوراً هاماً في بعض اللّغات فاق أهمية النّبر"⁽²⁾.

فالإيقاع له لمعانه والنّبر على إثره سما واتضح إذ يعتبر من الوشائج المكوّنة
له - أي للإيقاع- ويعتبر هذا الأخير تابعاً لخصائص اللّغة التي يقال فيها الشعر، إذ
أنّه نابع من وشائجها، فإذا رقت اللّغة وكانت ألفاظها منتقاة، عذبة وسلسة جاء على
إثرها الإيقاع أسراً للخواطر.

فالوزن نتوخي فيه دائماً التّعثر والاختلال في التّرتيب على غرار الإيقاع
"فهو التّلوين الصوتي الصّادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها"⁽³⁾. أي أنّه نابع من لدن
اللفظة بتشكيلاتها الصوتية المختلفة.

وقد نجد كذلك د. العربي عيش يتحدّث عن حقيقة التّمايز بين الوزن
والإيقاع في أكثر من مرّة في قوله: "ويكون من الأرجح أن الدّارسين لم يتفطنوا إلى
حقيقة تمايز كلّ من الإيقاع والوزن، بل نظروا إليهما نظرة المترادفين وبالتالي قد
فاتهم التنبّه إلى حقيقة كون الإيقاع لشساعة دلالاته أولى بتقدّمه على الوزن، فهو
الذي به تحلولى الأساليب وتفعم لتطريب أريحيته النّفس، وهو بتفوّقه الدّلالي يسبق
في مضمار الشعر كلّ الاعتبارات التعبيرية الأخرى، فقد نصادف قصيدة اشتملت

(1) ينظر: شكري عياد: موسيقى الشعر العربي. ط3. دار المعرفة. القاهرة: 1973. ص62.

(2) المرجع السابق ص62.

(3) عزّ الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النّقد العربي. دط. دار الفكر العربي: 1974. ص376.

على معجميه متفوّقة، وصور شعريّة نضّاجة بكلّ جمال، غير أنّها عريها من لباس الأساليب الإيقاعية الغنيّة بالتّبديلات والتّتويّعات اللّسانية، يجعلها باردة لا تتبني على أيّة إثارة أدبية، والشّعراء الشّاعرون يتمهّرون في ابتداع المواقف التّعبيرية المحيلة على غناء التّجربة في هذا المضمار، فيبنون أساليبهم على إيقاع التّقديم والآخر والحذف والتّأويل...⁽¹⁾.

وهذا يوحى إلى ضرورة وجود إيقاع نفس الشّاعر حتّى تتوقع الكلمات بإيقاع جيّد يثير مكامن النفس ويؤزّها أزّا، فليس لكلّ مفردة بالضرورة إيقاع داخل النصّ. لذا فعلى الشّاعر أن ينتقي من قاموسه اللّغوي ما يركّز النفوس ويطوّقها، لأنّ الإيقاع النصّي يكمن في الأصوات "فلذّة النصّ لا يمكن أن تتأتّى إلّا في جميع مكونات النصّ لفظاً ومعنى وبناءً والعامل الموحد لهذه المكونات هو الإيقاع الذي تشترك فيه كلّ فنون القول"⁽²⁾.

فالتّلاؤم والانسجام من مكونات النصّ قصد التّأثير في المتلقي ابتعاداً عن الفجوات والهوة ممّا يجعله يستسيغ كلّ صوت موقع "فليس الانسجام الدّخلي إلّا تعبيراً عن التّوافق بين الدّاخل والخارج، أعني هذا التّوافق الذي يضمن للعضو أن يكون حرّاً في عمله لا يعوقه عائق... ولئن كان الوزن أو الإيقاع عنصراً جوهرياً في الصّوت الموسيقي، فلاّنه يتيح للأذن أن تتوازن مع الاهتزازات الخارجيّة"⁽³⁾.

وهذا الانسجام المتصل بالوزن والإيقاع كسر قيده الشّعراء المحدثون وذلك بتخليهم عن الوزن باعتباره مقيداً فحطّموا البنية الإيقاعية الرّوتينيّة وأسّسوا بدلاً منها إيقاعاً جديداً يجسّد إيقاع الحضارة، معتمدين في هذا على مستوى الاندفاع الإيقاعي على حدّ تعبير "بريك حيث أنّ الأنساق الإيقاعية تساهم بدرجات مختلفة

(1) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص 43.

(2) توفيق الزّبيدي: مفهوم الأدبية في التّراث النّقدي إلى نهاية القرن الرّابع. ط 2. منشورات عيون المقالات. الدّار البيضاء: 1987. ص 29.

(3) جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة. ص 29.

في خلق الانطباع الجمالي، فهذا النسق أو ذاك يهيمن في أعمال مختلفة، وهذه الوسيلة أو تلك يمكن أن تسند إليها مهمة الظاهرة المهيمنة⁽¹⁾.

فإذا ما نظرنا إلى العناصر البانية للإيقاع لا نلفيها تتحصر في دائرة النبر أو التّغيم فحسب فـ"التّجنيس والترصيع والتّطريز والتّكرير والتّريد والتّسجيع والتّقسيم من بين العناصر المكوّنة للإيقاع في البناء الشعري، وهي عناصر ينبغي أن ينظر إليها من زاويتين:

أولاً: الموقع العروضي: حيث تشارك هذه العناصر في البناء العام للوزن المجرد كأبيّ عنصر آخر من عناصر اللّغة فيتحول الوزن إلى بيت.

ثانياً: الموقع التركيبي: الذي يدخل العناصر نفسها في بناء التركيب، وبالنظر إلى مواقع الأصوات من الكلمات يتحوّل التركيب النحوي إلى سجع أو ترصيع...⁽²⁾. فكّما فتّشنا في هذا العنصر اتّضحت لنا الرّؤى أكثر فأكثر. وما يجدر بنا الإشارة إليه هاهنا هو أنّه "لا تخلو لغة من إيقاع، وليس وجود الوزن شرطاً لازماً لتحقيق هذا الإيقاع، ذلك أنّ الوزن الشعري هو في الغالب ناتج عن تجمّع خصائص صوتية معينة في لغته، بمعنى أنّه ناتج خصائص إيقاعية لا يعقل أن نسلبه تشكّله وتجرده عن جذره اللّغوي"⁽³⁾. فالخصائص الأصلية في هذا الجذر أكثر حيوية منه لوثاقة الصّلة باللّغة وأدائها "بل وتتعدّد صورته بدايةً بالتّشاكل الصّوتي وتكراراته وفي التّكرارات المقطعية ثمّ ظاهرتي النبر والتّغيم اللّغويين"⁽⁴⁾.

(1) حسن ناظم: مفاهيم الشعريّة-دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم- ط1. المركز الثقافي العربي: 1994، ص80.

(2) د. عمر خليفة ابن إدريس. البنية الإيقاعية في شعر البحتري. ص38، ص39.

(3) د. محمّد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف- الخصائص الجمالية لمستويات بناء النصّ في شعر الحداثة- ط1. إيتراك للطباعة والنشر. القاهرة: 2001، ص52.

(4) المرجع نفسه: ص53.

إذا فليس ضروريًا أن نربط الإيقاع بالوزن كون الأول عالمي معنوي وحسيّ
أمّا الثاني فعربي مادي، مع أنّ اجتماعهما هو ما يعطي اللّمسة الإيقاعية، فهذا
الأخير يتدفّق من النصّ تدفّق الماء العذب الرّقراق من الغدير ليصل إلى المتلقّي
وذلك ما توحى به خلاياه وأنسجته المشكلة له.

2- جمال اللّغة ولغة الجمال البلاغي والإيقاعي (التساوق):

إنّ الإنسان مجبول بالفطرة على حبّ الجمال - سمعيًا كان أم بصريًا - لما
له من وقع خاص في النفوس فـ"الجمال ليس صفة خاصة بالشّيء في ذاته ولكنّه
الاسم الذي نعطيه لقدرته على إيقاظ الشّعور بالجمال في النفوس"⁽¹⁾. وأهم عنصر
في الحكم على الجماليات هو الاستعدادات الفطرية الشخصية لكل إنسان، فنجد في
هذا المجال الدّكتور محمد مرتاض يؤكد أن: "أهم قاعدة تبنى عليها الأسس الجمالية
هي الاستعداد الفطري أو التلقائي لتقبّل الجمال لأنّه لو لم يكن لدينا إحساس وشعور
بهذا الجمال فإننا لا ندركه ولو كان يحفّ بنا من كل جانب"⁽²⁾.

فكيف لنا أن نعبر إذن عن هذا الجمال؟.

إنّ الوسيلة المثلى في هذا الحيز هي اللّغة التي نودّ في بحثنا هذا أن نتلمّس
جمالياتها لأنّه "مما تتمييز به لغتنا العربية حرصها على الحسّ الجمالي عن طريق
امتناع الأذن بما تحفقه من جمال لفظي وتراكيب موسيقيّة"⁽³⁾.

فابن فارس ينبّه إلى الفكرة الجمالية التي تحرص عليها ألفاظ وتراكيب اللّغة
العربية قائلاً⁽⁴⁾: "إنّ الحسّ الجمالي تعرض عليه اللّغة العربية في بنيتها وتراكيبها"

(1) جان كوهن: بنية اللّغة الشعريّة. ت. محمد الولي ومحمد العمري. ط1. دار توبقال للنشر. الدار
البيضاء. المغرب. ص19.

(2) د. محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشّعر العربي القديم (محاولة تنظيرية تطبيقية). دط. ديوان
المطبوعات الجامعية: دت. ص18.

(3) رجب عبد الجواد إبراهيم: موسيقى اللّغة. ط1. دار الآفاق العربيّة. مدينة نصر. القاهرة:
1423هـ/2003م. ص03.

(4) المرجع نفسه. ص05.

كما نرى من خلال ما سبق أنّ الحسّ الجمالي للغة مرتبط بالجانب النفسي للناطق بها ولمتلقيها "فاللغة تعبير عن أحاسيس الإنسان الداخلية، وتصوير دقيق لمشاعره، وما دامت اللغة عملاً وجدانيًا فإنها محكومة في حركتها وتشكلاتها بالبلاغة التي ترتكز على الاختيار من بين البدائل وتجعل ذلك من أول اهتماماتها في تناول النص الأدبي"⁽¹⁾.

فاللغة العربية بالأخص لها سحرها الفتان، وهذا بما تحمله من أسرار جمالية إيقاعية جعلتها تتفرد بهذا الجمال دوناً عن باقي اللغات حيث نجد هنا جان كوهن يصف اللغة قائلاً⁽²⁾: "فاللغة ليست إلّا حاملاً للفكر، فهي وسيلة والفكر غايتها، وليس من الأكيد أبداً بصفة مسبقة ألا يتوصل إلى الغاية الواحدة بوسائل أخرى تتصف بنفس الدقة أو أكثر..."، فعلى هذا الاعتبار في العلاقة بين اللغة والفكر كون الأولى أداة فتخضع لمعايير الثانية وقد تخرج عنها أوتتراح على طول مسافة من التوتر. وقد نجد د. غنيمي هلال يؤكد علاقة جان كوهن قائلاً⁽³⁾: "إذا كانت اللغة هي وسيلة التفكير وأداته فإنّ تطهير هذه الأداة واستكمالها من أوائل ما يجب أن نعنى به".

واللغة بما تتميز به من تراكيب مختلفة ومن صفات تتفرد بها عن غيرها تضفي عليها بريقاً خاصاً. فالألفاظ تحمل في جعبتها جرساً موسيقياً مميزاً وتوالي الكلمات والجمال له وقعه وأثره على النفس وهذا ما قادنا سابقاً في بحثنا إلى تتبّع الأصوات ومخارجها والتشكيلات الصوتية المختلفة والانسجام القائم بينها وما يقودنا الآن إلى نفس المراحل بالنسبة للألفاظ والجمال ومعانيها "ولهذا لا يكون الكلام

(1) د. حامد صالح الربيعي: القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم. ط. جامعة أم القرى:

1417هـ/1996م. ص 36.

(2) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ص 34.

(3) د. محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد. ط. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة. ص 172.

جميلاً إلا إذا توافر الانسجام بين المعاني التي يتألف منها مضمونه، وتوافر له الانسجام بين الألفاظ اللغوية التي تتلبس المعاني أشكالها وتوافر الانسجام بين دلالات الألفاظ المعنوية وبين أصوات حروفها، وبين هذه وتلك جميعاً مما يكون روح العمل الفني وجوهره الجمالي الفذ⁽¹⁾. فالجمالية التعبيرية هاهنا باعتبارها أهم مهام الأدب لا تتحقق إلا بتجاوز اللفظ مع المعنى وهذه القضية حضيت بالعناية من قبل الكاتب عبد القاهر الجرجاني. وهذا التجانس يأخذ عدة أوجه كاختيار المكان اللائق باللفظ مع تجنب تنافر أصواته وغرابته كي يكون سهلاً في السمع مبعثاً للعجب ذا وقع على القلب، مبهجاً ساراً للنفس "... فخير الكلام على هذا التصفح والتحصيل ما ساعده اللفظ بالرقّة وكان له سهولة في السمع، وريع في النفس...."⁽²⁾ ولما كانت اللغة بهذه الفريدة انسأقت إليها الأنظار وتسأقت وتهافتت عليها من جميع الأقطار.

وانطلاقاً من هذا الاعتبار اتّسمت كلّ الدراسات اللغوية فيما مضى بما أصبح يسمّى "النظرة الصفوية"⁽³⁾ نسبة إلى مبدأ المحافظة على صفاء اللغة.

هكذا "ساد لدى القدماء اعتبار اللغة ظاهرة كونية ذات تحديات متعالية هي في ذاتها كيان علوي متسام، وهي في وجودها الأكمل صفاء خالص ونظام نسبي"⁽⁴⁾. وانطلاقاً أيضاً من اللغة درست الكثير من الدلالات وعلى كثير من الأصعدة والباب مفتوح على مصراعيه في هذا المجال للبحث والتّقيب. وعلينا ألاّ نغفل النظر عن علاقة اللغة بالبلاغة وما تضيفه هذه الأخيرة من جمال فوق

(1) ميشال عاصي: الفن والأدب. ط3. مؤسسة نوفل. بيروت. لبنان: 1980. ص71.

(2) أبو حيان التّوحّيدي: مثالب الوزيرين. تحقيق: إبراهيم الكيلاني. د. ط. دار الفكر المعاصر. بيروت. لبنان: د. ت. ص55.

(3) د. عبد السلام المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية. ط. الدار التونسية للنشر. باب الخضراء. تونس: أوت 1986. ص28.

(4) د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص82.

الجمال اللغوي المعتاد، فإذا ما انهمرت من مخيلة المبدع الصّور البيانية والمحسنات البديعية بمختلف أشكالها تتراقص الكلمات مؤذنة بحياة بلاغية ولغة راقية، ويمكن لمتمعن تراث العرب البلاغي أن يتفهم عن طرائق توقيعها مستصفيات نتائجها البلاغية كيف أنّها شديدة العجب والإمتنان بما تحفل به من علامات أسلوبية إيقاعية بادية التأثير في سيرورة إبداع توقيع الأساليب والفطن البلاغية المحيلة على ما كانوا يتمتعون به من استعدادات عاطفية نفسية تؤهلهم لإصابة ابتداع الأنساق اللسانية الأسلوبية التي تغدو فيما بعد معلماً أدبياً جمالياً يحيل عليه الاعتبار⁽¹⁾، حيث أنّ "البلاغة العربية بلاغة -سمعية أولاً- قد نظرت إلى المردودية الصوتية الإيقاعية"⁽²⁾. والمقصود هو أنّ المواقع النحوية عند البلاغيين لا تساوي المرتبة بالنسبة للكم الإيقاعي، وهذه الأساليب الفنية هي التي ينتقل بها الشاعر خاصّة، بمعنى أنّه يستعين بالبلاغة فيما يوجب التفكير فيه فيقول د. غنيمي هلال⁽³⁾: "إنّ الشاعر يفكر ويطلق التفكير لينقل إلى الآخرين مشاعره بالطرق الفنية، دون أن يعبر مباشرة عنها، فكأنه بذلك يجعل (ذاتيته) موضوعية وكأنه يتأملها في خارج نطاق ذاته كأنما ينظر إليها في مرآة".

كما نجد في هذا المجال د. العربي عميش يتحدث عن علاقة الإيقاع بالبلاغة، إذ يعتبر "الإيقاع خاصيّة بلاغية لائطه باللسان العربي، واللغة في أصلها حاملة للاستعدادات الشعرية لكونها مؤسسة على قانوني الخفة و النّقل علماً أنّ الإيقاع الشعري وارد من أعماق التجربة اللغوية ذاتها مروراً بعدة التزامات تركيبية أبرزها الفصاحة والخطابة"⁽⁴⁾.

(1) د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص 82.

(2) د. محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري. ص 152. ص 153.

(3) د. محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد. ص 61.

(4) ينظر: د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص 81. ص 82. ص 83.

فاللغة تعتبر المادة الأولية الحاسمة التي تتسج عليها الإحساسات البلاغية وتعتبر اللغة وسيلة الشعراء لالتماس غاياتها السحرية "قالشعر إذا انتظمته حيل الإيقاع ونكت البلاغة ساغت مشاربه للمتوسمين"⁽¹⁾. إذ أن هذا الأخير يعتبر اللغة عصا سحرية في أيدي الشعراء، يعبرون بها عن كل ما يعتل في كوامنهم من حزن وفرح أو فخر أو مدح... إلى غير ذلك وكل تلك الأغراض أو الأقوال والمعاني تكون بكلام موقع يبهج القلب والروح و"الإيقاع والوزن إذا لم تدعمهما البلاغة الشعرية البديعية يبقيان أخوين يفتقدان إلى كل حرارة شعرية ويدخلان في باب النظم الذي محله مغاير لمحل الشعر"⁽²⁾.

وعلى هذا الأساس تلتقي كل من الأنوية الدلالية السابقة الذكر - اللغة والإيقاع والبلاغة - ليتشكل بها سديم الجمال الأدبي "قالإيقاع تربي في أنساغ اللغة العربية وترعرع معها حتى أنك لا تجد فيها كلاماً فصيحاً إلا وقد استقى جماليته الفصاحية من معين ما استقرّ عليه من الاستواء والاعتدال اللسانيين، والوزن الذي جوهره الإيقاع كغيره من صنوف البلاغات المجودة للأداء الدلالي"⁽³⁾، ومن هنا يمكننا أن نعدّ الإيقاع بمثابة المجاز في بلاغة الوزن.

فمن خلال ما جاء في كتاب د. العربي عميش نستشف نظرتة التي نرمي إليها وهي تصافح اللغة مع الإيقاع والبلاغة إذ أن هذه الأقطاب الثلاثة تستدعي بعضها البعض، حيث أنه ليس هناك أمر ضديّ بينهم وإنما هو نوع من الانسجام والتكامل أو ما يطلق عليه "باب التراجع عند التناهي"⁽⁴⁾ عند ابن جني في كتاب وهذا ما يوضّحه الرسم البياني التالي:

(1) ينظر: د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري، ص 09.

(2) المصدر نفسه، ص 93.

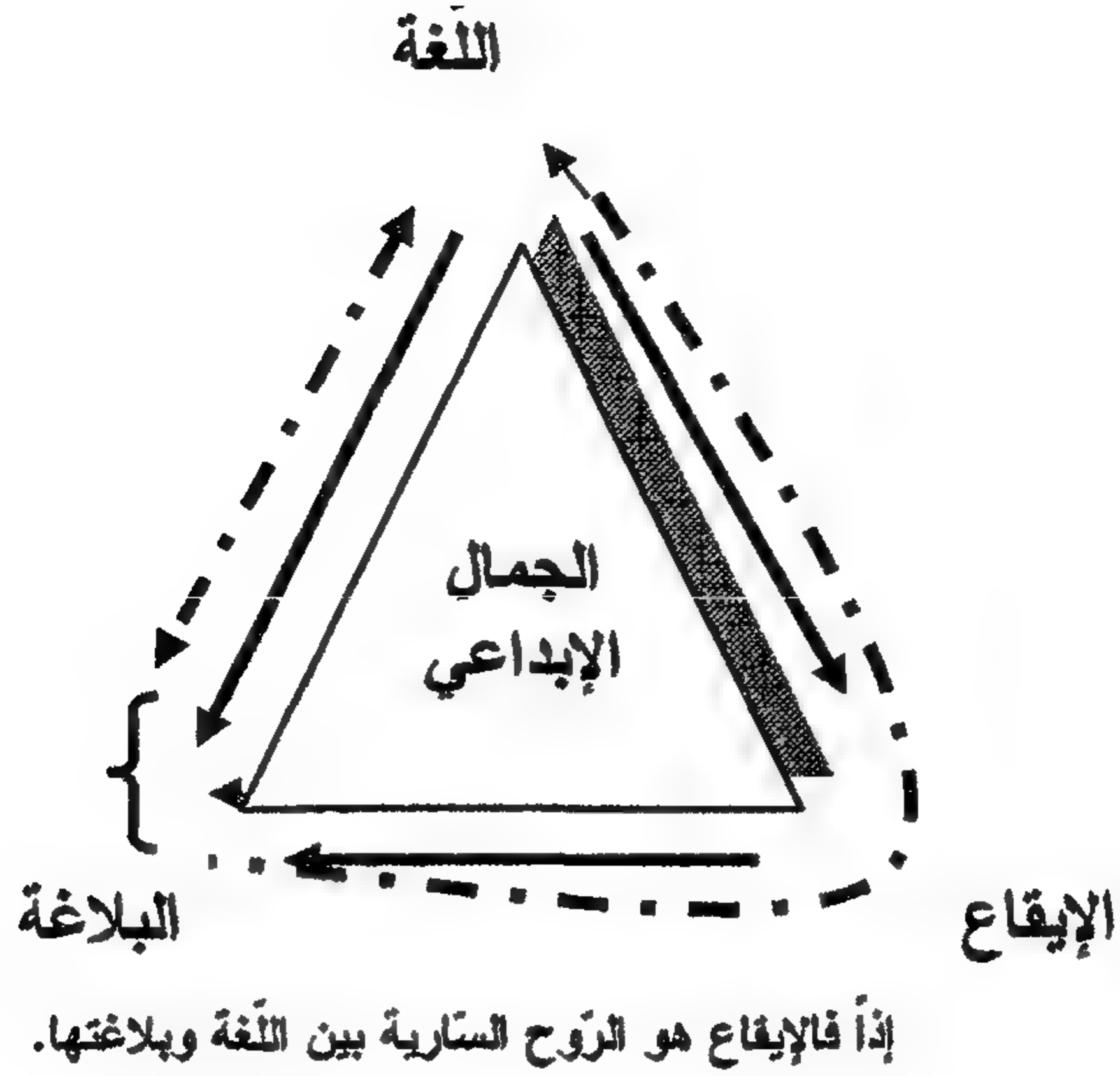
(3) المرجع السابق، ص 79.

(4) تعليق: ليس المقصود هنا حصراً على ما أسماه ابن جني وإنما المراد هو توضيح أنه:

* لا إيقاع بدون لغة ولا بلاغة بدون لغة: اللغة هي الأصل.

* الإيقاع يخدم البلاغة واللغة تخدم البلاغة: البلاغة محل استقطاب

* ترسيمة توضح العلاقة القائمة بين كل من (اللغة والبلاغة والإيقاع).



فَاللُّغَةُ إِذَا تَعْتَبَرُ الْعَمُودَ الْفَقْرِي الَّذِي يَرْتَكِزُ عَلَيْهِ كُلُّ مِنَ الْإِيْقَاعِ وَالْبَلَاغَةِ وَهِيَ تَأْذِنُ بِمِيلَادِ الْجَمَالِ الْإِبْدَاعِيِّ بِمَسْتَوِيَّاتِهِ الْمَخْتَلِفَةِ (البلاغية، الدلالية، النحوية والإيقاعية).

3- الظواهر الصوتية المتنوعة المتخللة للنص الشعري:

إنّ النصّ الأدبي وبخاصّة - الشعري منه - نلمس فيه المدرج الصّوتي بتأثيراته المختلفة وذلك لما له من صفة الإنشادية و"لأنّ النصّ الأدبي عامل متكامل لا تنقسم عراه ويشكل رؤية كلية من خلال تظافر كل أركانه بدايةً من أصغر وحدة بنائية وهي الصّوت وصولاً إلى أكبر وحدة وهي النصّ"⁽¹⁾ فالنصّ إذاً مثل البنيان المرصوص يشدّ بعضه بعضاً لا غنى له عن أيّ وحدة من وحداته.

فالظواهر الصوتية أو بالأحرى المؤثرات الصوتية لها فاعليتها داخل النصّ إذ تستتطق هذه الأخيرة كل صامت. أي النصّ المكتوب باعثة الحياة فيه أي - الصّوت - فهي تصوّته، والصّوت له معانٍ دلالية يحدثها داخل النصّ.

(1) د. مراد عبد الرحمن مبروك، من الصّوت إلى النصّ. ص 42.

"فالمؤثرات الصوتية هي الظواهر الصوتية المتنوعة التي تحدث أثراً في النصّ الأدبي على مستوى المعنى والدلالة الإيقاعية، وتتمثل في النبر والتّنعيم والجهر والهمس والشدة والرخاوة والتّفخيم والمقاطع الصوتية...، وكلّها تسهم في تشكيل المعنى الدلالي الإيقاعي للنص" (1)، ولذلك سلّطت عدسات التّفكيكية لتفكّك هذه الظواهر وجاءت بعد ذلك عدسات السيميائية التي اهتمت بالنصّ بعد ولادته وطريقة تلقّيه بعد نطقه عبر الإشارات والإيماءات والتلويح باليدين، ورفع الصوت وخفضه... ويسوقنا الحديث ها هنا إلى التعريف بهذه المؤثرات أو الظواهر عن كثب حتّى تتكشف لنا الكثير من الرّموز وأهمّها:

1. الجهر والهمس:

اتضحّت فكرة تحديد مفهوم الجهر والهمس لدى المهتمين بمجال الدّراسات الصوتية، خاصّة الحديث منها، ونجده عند إبراهيم أنيس قد أورده في قوله (2): "حينما يتحدّث الإنسان تتقبّض فتحة مزماره وحينما تتقبّض يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار، ولكنها تظلّ تسمح بمرور النفس خلالها. فإذا اندفع الهواء حينها سيهتزّ الوتران ويحدثان صوتاً موسيقياً درجته حسب عدد الذبذبات في الثانية". إذا فالصوت المجهور هو الذي يهتزّ معه الوتران الصوتيان. وحروف الجهر هي: "ب.ج.د.ر.ز.ض.ظ.ع.غ.ل.م.ذ.و.ي" (3). أمّا "الهمس فهو على عكس الجهر" (4) فالصوت المهموس "هو الذي لا يهزّ معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به" (5).

(1) ينظر: المرجع نفسه. ص 44. ص 45. ص 46. ص 47.

(2) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ص 21. وينظر: د. مراد عبد الرحمن مبروك. ص 49.

(3) ينظر: د. مراد عبد الرحمن مبروك. ص 21. ص 22.

(4) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ص 22.

(5) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص. ص 49. ص 50.

ولكن هل معنى هذا أنه ليست له أية ذبذبات إطلاقاً؟

لا وإلا لم تدركه الأذن، فمن خلال هذا يمكننا أن نقول عن الهمس بأنه "صمت الوترين الصوتيين، رغم أن الهواء أثناء اندفاعه من الحلق أو الفم يحدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسة السمع فيدركها المرء"⁽¹⁾ وحروفه هي: (ت.ج.ث.خ.س.ش.ض.ط.ف.ق.ك.ه.)⁽²⁾.

فالمغزى من هذا والمهم فيه هو أن الجهر والهمس صفات للأصوات، فالدارس يتقربُ صفتها حسب الحالات الشعورية للملقي أو المتلقي، ومع التطور المشهود لهذه الدراسة أصبحت الأجهزة الحديثة تعمل عملاً تعاونياً حثيثاً لإيضاح هذه الظاهرة وإجلالها أكثر.

2. الأصوات الانفجارية والاحتكاكية:

إنّ الأصوات الانفجارية تعرف "عندما يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبساً تاماً في موضع من المواضع وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة فيندفع الهواء محدثاً صوتاً انفجارياً"⁽³⁾ أمّا بالنسبة للاحتكاكية فتكون: "عندما يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، ويمرّ من خلال منفذ ضيق نسبياً يحدث في خروجه احتكاكاً مسموعاً"⁽⁴⁾. "فالحروف الانفجارية هي: (ب.ت.د.ط.ض.ك.ق.والجيم الظاهرية). أمّا الاحتكاكية فهي: (ف.ث.د.ظ.س.ز.ص.ش.خ.غ.ح.ع.ه.)"⁽⁵⁾.

(1) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ص22. ص23. ينظر: د. مراد عبد الرحمن مبروك. ص49.

(2) المرجع نفسه: ص23.

(3) د. كمال بشر: علم الأصوات. ص245. ينظر: د. مراد عبد الرحمن مبروك. ص50.

(4) المرجع نفسه: ص297. ينظر: د. مراد عبد الرحمن مبروك. ص50. ص51.

(5) د. مراد عبد الرحمن مبروك. من الصوت إلى النص. ص51.

وما يحدث من تماثل بين هذه الأصوات يبعث إيقاعًا خاصًا، وكل تكرارٍ كميٍّ بين هذه الأصوات ينتج تنويعًا إيقاعيًا.

3. المقطع الصوتي:

إنّه لم يحسم أمر هذا الأخير نظرًا لاختلافه حسب اختلاف اللّغات فهو من حيث بنائه المثالي أو النموذجي أكبر من الصّوت **Sound** وأصغر من الكلمة، حتى وإن كان هناك كلمات تتكوّن من مقطع واحد مثل: مَنْ بفتح الميم أو كسرّها⁽¹⁾.

لكن هناك من يراه "في أبسط معانيه على أنّه وحدة صوتية يمكن النطق بها ويستطيع المتكلّم أن ينتقل منها إلى غيرها من أجزاء الكلمة"⁽²⁾ وهو كذلك ما قد "ينشأ نتيجة لحركة الرّئتين واندفاع الهواء منهما دفعةً واحدة تسمح بخروج الأصوات"⁽³⁾. وهما "نوعان:

❖ المتحرّك **OPEN**: هو الذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل.

❖ الساكن **CLOSED**: هو الذي ينتهي بصوت ساكن⁽⁴⁾.

* وحسب خواصه العامّة فهي ستة: مقاطع قصيرة/ متوسطة/ طويلة⁽⁵⁾.

4. النّبر Stress:

النّبر لغةً: بمعنى البروز والظهور وهو في الدّرس الصّوتي بمعنى "نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبيًا من بقية المقاطع التي تجاوره"⁽⁶⁾، وقد نرى هنا أنّه ربط بالمقطع ولكن كيف له أن يكون علميًا؟ فهو

(1) د. كمال بشر: علم الأصوات. ص503. ص504.

(2) ينظر: د. أحمد مختار عمر: دراسة الصّوت اللّغوي. ط1: 1396هـ/1986م. ص242. ص255.

(3) د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص199.

(4) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ص131. ص132.

(5) د. كمال بشر: علم الأصوات. ص510. ص511. ص512.

(6) المرجع نفسه: ص512. ينظر: د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص216. ينظر:

د.مراد عبد الرّحمن مبروك. ص55.

نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد فعند النطق بمقطع منبور نلاحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط، فتتسبب حركة الرتتين نشاطاً كبيراً، كما تقوى حركات الوترين الصوتيين ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمحاً بتسرب أقل مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سعة الذبذبات، ويترتب عليه أن يصبح الصوت عالياً واضحاً في السمع⁽¹⁾. وقد يتحقق النبر أيضاً عند: "تتابع مستويات العلو والانخفاض في الصوت على نحو يتم به إبراز مقطع من المقاطع ذات النبر الأساسي، ويؤدي هذا بدوره إلى إبراز الكلمة التي تشتمل على هذا المقطع فتتأكد قيمتها عند السامع"⁽²⁾. و إذا ما حللنا أي نص شعري نلاحظ فيه النبر جلياً.

وهناك أيضاً "توعان من النبر:

أ. إفرادي: هو ما يتعلق بالصيغة الصرفية للمفردة أو الكلمة التي تأتي على غرار هذه الصيغة.

ب. نبر جملة: يرتبط بالأثر السمعي⁽³⁾ والتماثل بين هذين المستويين الانفرادي والجمالي يشكل إيقاعاً خاصاً.

5. التنغيم Intonation:

تعددت الآراء حول مفهوم التنغيم لما له من أهمية داخل النص الشعري فهو عند حامد هلال على حدّ تعبيره: "ارتفاع الصوت وانخفاضه مراعاة للظرف المؤدّي فيه، أو تنويع الأداء للعبارة المقولة فيه"⁽⁴⁾ لكن هذا "التنوع قد يكون على مستوى الكلمة كما قد يكون على مستوى الجملة"⁽⁵⁾ والمقصود به كذلك: "جرس الصوت أثناء الكلام"⁽⁶⁾.

(1) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ص 138.

(2) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص. ص 56.

(3) المرجع نفسه: ص 57.

(4) د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية. ص 225.

(5) ينظر: د. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي. ص 191.

(6) د. عبد الرحمن بن معاضة الشهري: عنوان بريد: إلكتروني، كلية التربية بجامعة الملك سعود

.am33s@hotmail.com

وعرفه تمام حسان في قوله⁽¹⁾ على أنه: "ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام" إلا أن أول من تتبّه وتقطّن لهذا الأخير د. إبراهيم أنيس⁽²⁾.

حيث "أسماء في كتابه بموسيقى الكلام"⁽³⁾ إذ ذكر أن: "الإنسان حين ينطق بلغته لا يتبع درجة صوتية واحدة في النطق بجميع الأصوات، فالأصوات التي يتكوّن منها المقطع الواحد قد تختلف في درجة الصوت وكذلك الكلمات قد تختلف فيها... ويمكن أن نسمي نظام توالي درجات الصوت بالنغمة الموسيقية"⁽⁴⁾، فالتنغيم "يعتمد على تركيب النغمة الأساسية مع النغمات التوافقية المرتبطة بها أو هو تتابع النغمات الموسيقية والإيقاعات في حدث كلامي معيّن"⁽⁵⁾. وعبر نواته المتنوعة الموشحة للنصّ الشعري تزداد جماليته داخل النصّ وذلك لما يبعثه من إيقاع خاص.

6. المفصل (الفصول الصوتية) (Junecture):

ويطلق عليها مصطلح "الوقف"⁽⁶⁾ ويطلق كذلك عليها مصطلح "الانتقال"⁽⁷⁾ وهو "عبارة عن سكتة خفيفة بين الكلمات، أو مقاطع في صوت كلامي بقصد الدلالة على مكان انتهاء لفظ ما أو مقطع ما وبداية آخر"⁽⁸⁾. وهو ما نلمسه في أي القرآن أثناء التلاوة، فالفواصل عند كمال بشر هي: "الوقفة Stop والسكّة Pause

(1) د. عليان بن محمد الجازمي: التنغيم في التراث العربي. ملخص بحث. كلية اللغة العربية. دط. جامعة أم القرى: 2006. ص 03.

(2) ينظر: المرجع نفسه. ص 04. ص 05.

(3) د. كمال بشر: علم الأصوات. ص 533.

(4) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ص 142. ص 143.

(5) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص. ص 60.

(6) المرجع نفسه: ص 63.

(7) ينظر: د. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي. ص 196.

(8) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص. ص 63.

والاستراحة أو آخر النفس، وكلها ذات خطر وبال في صحّة الأداء الصّوتي وتجويده⁽¹⁾.

فالظاهرة الأخيرة جدّ مهمّة في الدّرس الصّوتي كغيرها من سابقاتها حيث أنّ (المفصل) أو (الوقف) أو (السكّنة الكلامية) كل منها "يعتبر فونيمًا من الفونيمات فوق التركيبة التجريبية المصاصة للكلام، وهو مثل النّبر والتّغيم يميّز النظام الصّوتي للغة، ونستطيع عن طريقه التّمييز بين الأداء الكلامي لأبناء اللغة وغيرهم، وله دور وظيفي في تحديد دلالة ما ينطق به المتكلم"⁽²⁾. فكلّما رأينا بشكل عام الأسس العامة التي تقوم عليها الفواصل لنا أن نخصّص في تبيان الأمور وتوضيحها فوجود هذه الفواصل "مرتبط بأمرين:

1. المعنى والدّلالة: (أي معنى الكلام ودلالته).
2. القواعد النّحوية للغة: (فكلّ لغة صحتّها النّحوية التي يلتزم بها متكلموها)⁽³⁾.

7. الموسيقى الشعريّة:

من المؤكّد أنّ تراثنا يعتمد اعتمادًا كليًا على التّناظر والتّماثل الصّوتي للتّفعيلات العروضية في لغة الشعر، وذلك نتيجة ما يحدث من إيقاع موسيقي في النّصّ الشعري "ويرجع هذا إلى أن الكميّة الصّوتية للتّفعيلة الواحدة تحوي أكثر من مقطع صوتي، وعندما تتماثل هذه التّفعيلات، فيحدث تماثل صوتي لأكبر كم مقطعي في القصيدة، وبذلك يشكّل الإيقاع الموسيقي بعدًا جوهريًا في كلّ القصيدة من خلال تماثل التّفعيلات"⁽⁴⁾.

(1) د. كمال بشر: علم الأصوات. ص 553.

(2) د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصوت إلى النّص. ص 64.

(3) ينظر: د. حسام البهنساوي: علم الأصوات. ص 170.

(4) د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصوت إلى النّص. ص 64. ص 65.

فالإيقاع الموسيقي إذا شكّل المحور الجوهري في القصيدة العربية بشتّى أنماطها (عمودية، سطرية، نثرية) وهو ما يضيف عليها جانباً جمالياً ودلالياً اعتماداً على "مبدأ التناسب الإيقاعي"⁽¹⁾.

ف نجد الخليل هو من استقطبي هذا الواقع وتقطّن إليه على مستوى الشعر إلى أن جاء الجاحظ وتتبّه إليه في اللغة النثرية حيث يقول⁽²⁾: "اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مثل: مستفعلن مستفعلن كثيرًا ومستفعلن مفاعلن، وليس أحدًا في الأرض يجعل ذلك المقدار شعرًا...".

8. الجنس الصوتي:

وفي هذا المجال علينا حقاً إدخال البلاغة، بلاغة اللفظ وبلاغة المعنى وجرس الصوت وموسيقاه فقد تقطّن بعض النقاد القدامى إلى قضية الجرس الصوتي وعلاقتها بالمعنى فأشاروا إلى: "تناسب الألفاظ بين الكلمات والجمل من خلال ائتلاف الحروف وتناسبها... ويعدّ التناسب اللفظي عند اللغويين والنقاد القدامى إرهاباً للعناية بالجرس الصوتي وأثره الدلالي والإيقاعي في النصّ الشعري"⁽³⁾ وطال الحديث آنذاك عن تحديد ماهية هذه القضية.

فما الذي قد نعنيه بالجرس الصوتي أو الجنس الصوتي؟.

لقد نظر إليه عبد الرحمن مبروك على أنه: "هو مجموعة الأصوات المتشابهة التي تتكرر في النصّ، ويحدث تكرارها موسيقى إيقاعية تكون ذات أثر فعال في جماليات النصّ وأبعاده الدلالية"⁽⁴⁾، وقد نجد هذا الأخير يأخذ بعداً آخر ومساقاً آخر داخل النصّ الشعري وذلك لما يحدثه من ترانيم إيقاعية متناسبة ومتماثلة، "فعلى

(1) شرح لبعض محاضرات د. العربي عيش. (على لسانه).

(2) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام هارون. ط3. مكتبة الخانجي. القاهرة: 1969. ج1. ص288. ص289.

(3) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النصّ. ص66.

(4) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النصّ. ص66. ص67.

بعض الكلمات أن تتناسب في صفاتها مثل أن تكون إحداها مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات أو تتماثل أوزان الكلام أو تتوازن مقاطعها، وهذه التقنية تسمى (التقنية المتقنة)⁽¹⁾. فإذا توصل إليها صاحب الأثر الأدبي وأتقنها يكون بذلك قد حقق هدفه المنشود ألا وهو الانسجام اللفظي والمعنوي داخل النص.

إنّ باجتماع كلّ هذه الأيقونات تكتمل المؤثرات الإيقاعية العاملة في النصوص الشعرية، فكلّ منها له عمله المنوط به، وكلّ منها متمم للآخر، وتواشج هذه المؤثرات يهب النصّ بعداً جمالياً لا غنى لنا عنه، ولا غنى حتّى للنصّ ذاته عنه. فهيّ من تبعث الرّوح داخل النصّ الأدبي (شعراً أونثراً) وتكسبه سحرًا فتانًا.

4- جوهر الدّراسة الصّوتية ومزاياها:

لقد سطع نجم الدّراسة الصّوتية في سماء العلم والأدب فتألّأت مضامينه وانقشعت الغمامة من حوله، فتناولوه الدّارسون من كلّ حدب، فالدراسة الصّوتية ذات قيمة حيوية كبيرة تخدم اللّغة والمجتمع على السّواء. فتربّعت على عرش الصّعيد اللّغوي دراسة مختلف ظواهره، كدراسة الأصوات بمختلف أنواعها "المجهورة والمهموسة" والأصوات "الصامتة والصائتة" ودرسوا "الجهاز النّطقي النّاقل لهذه الأصوات". ومن الصّوت كعلم تفرّعت عدّة دراسات علمية واقعية أخرى أهمّها:

- علم الأصوات النّطقي والسمعي - علم الأصوات "الأكوستيكي".*
- الذّبذبة الصّوتية - الموجة الصّوتية - كيفية حدوث الصّوت الإنساني ومخارجه...

(1) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الألباء. تحقيق: محمد حبيب خوجة. ط3. دار الغرب الإسلامي. بيروت: 1986. ص222.

فدراسة الأصوات "مهمة جدًا لصرف اللّغة ونحوها، فالأبواب الشّكلية أصواتيّة تنغيمية، وإن كانت هناك أبوابٌ عامة نحوية في طبيعتها كالجملة المؤكّدة وغير المؤكّدة والطلب، والتّمني والتّقدير والاستفهام... ولا يمكن دراسة الصّرف دراسةً صحيحةً إلّا بالاعتماد على الوصف الصّوتي، فدراسة الأصوات هي المقدمة الأولى لدراسة تركيب الكلمات Morphology أو دراسة الصّرف بمعناه الخاص"(1).

ونلمس ظاهرة ربط الصّوت بالنّحو عند الأقدمين، فقد اجتهدوا في هذا الميدان أيّما اجتهد، رغم ما شهدته دراساتهم من قصور في بعض الأمور، فهم لم يعتبروا دراسة أصوات اللّغة قسمًا من أقسام النّحو الكبرى كما يفعل الغربيون "قالنحو في رأيهم ناقص بدون دراسة الأنماط التّنغيمية"(2).

❖ والدراسة الصّوتية ذات صلة وثيقة بالدراسة المعجمية، لكون هذه الأخيرة مبنية على أصوات اللّغة العربية لذلك كان لازماً على المعاجم "الاستعانة بالأصوات. ولذا فمقدمات معظم المعاجم العربية تحوي معلومات عن أصوات اللّغة العربية ممّا يدلّ على حاجة هذه الدّراسة إلى الأصوات"(3) فهي تخدمها بشكلٍ كبير، إذ نجد كذلك تشابكاً بين المعاني والأصوات وبين الحروف الكلمات، وذلك لاعتماد المعنى في كثير من الأحيان على الطّريقة الصّوتية كالنّبر والتّلوين الموسيقي وهنا نجد ابن جنّي: قد حاول الرّبط بين الأحاديث وأصوات الحروف فيما سمّاه "بإساس الألفاظ أشباه المعاني"(4) وترتيب أصوات الحروف وفق الأحداث المقرّ

(1) د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربيّة. ص14. ص15.

(2) المرجع نفسه: ص15.

(3) المرجع نفسه: ص16.

* علم الأصوات الأكوستيكي يقصد به هنا الدراسة الفزيائية للصوت كما سنراها في الفصل الثالث (الكتابة الطيفية الفزيائية).

(4) ينظر: أبو الفتح عثمان بن جنّي: الخصائص. تحقيق: محمّد علي النّجار. ط. عالم الكتب: د.ت. ج.1. ص152.

بها عنها. وهذا لأكبر دليل على شغف العلماء وولوعهم بكل ما هو مثير للحفيظة والانتباه.

❖ والدراسة الصوتية مست ميدان الاجتماع (الجانب الاجتماعي) وذلك انطلاقاً من كون اللغة ظاهرة اجتماعية "فحياة اللغة تقوم على حياة أصواتها وإجادة نطقها"⁽¹⁾ فهي تعتبر كمسار للحياة و بها يعبر كل قوم عن حاجاتهم وأغراضهم وذلك يحدث بالتواصل، فيصوتون كل صامت لتأدية وظيفة محددة.

❖ كما أنها قد تكون مهمة لوسائل الإعلام إذ "يجب على المشتغلين بالصحافة وأجهزة الإعلام المسموعة والمرئية أن يكونوا على دراية واسعة بطريقة نطق الأصوات اللغوية، فهم ذوو تأثير واسع على المستوى الثقافي والشعبي... وال جماهير تتلقف الأصوات منهم ثم تقلدها... وعن طريق دراسة علم الأصوات يمكن التمثيل والإيقاع حسب الحزن والفرح أو غيرها من مقتضيات الكلام"⁽²⁾.

❖ وكما اكتسحت الدراسة الصوتية مجال الإعلام والتعليم فقد أفاد منها مهندسوا الصوت، وكذا معلّمي الصمّ البكم، ولعلاج بعض العيوب النطقية أو تعليم اللغات للأجانب.

❖ ضف إلى أنها تستعمل في مجال الحروب وتلقبها الجيوش "بحرب الأصوات"⁽³⁾ وهذا خاصة في البحار وفق "طريقتين رئيسيتين:

أولهما: وضع الإصغاء بالنقاط التوتّرات الصوتية التي تثيرها تلقائياً سفينة حربية أو غواصة في اتجاه مصدر الصوت دون مسافة.

(1) ينظر: عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية. ص16.

(2) المرجع نفسه: ص17.

(3) مجلة روضة الجندي. الناشر: المركز التقني للإيصال والإعلام والتوجيه. مطبعة العاشور للجيش. العدد 01/279 جانفي 2003. ص22.

ثانيهما: تتلخص في إرسال إشارة صوتية في اتجاه معين ودراسة صداها وفق موجات صوتية ذهابًا وإيابًا⁽¹⁾.

وبعد هذه الإطلالة السريعة على الصوت ومزاياه، نجد جذوره قد استأصلت في كثير من الميادين مما يؤكد ويعزز دوره وفعاليته فيها.

(1) مجلة روضة الجندي. الناشر: المركز التقني للإيصال والإعلام والتوجيه: ص 23.

الفصل الثاني

التأثير الصوتي

في علم الإيقاع

الفصل الثاني

التأثير الصوتي في علم الإيقاع

المبحث الأول

القيمة التعبيرية للصوت داخل اللفظ الذي يرد فيه (تفاعل الصوت مع اللفظ):

تدور بنا رحي الحديث وتتقافنا الأمواج الصوتية والإيقاعية لترمي بنا في أحضان اللفظ وما يحمله في جعبته من معان ودلالات، فكما الألفاظ أوعية للمعاني، فإن الصوت هو الروح التي تتفخ في اللفظ وتبعثه من مرقدته ليشتغل فضاءً مكانيًا وزمانيًا بجميع صورته. "... فالألفاظ وسائط بين الناطق والسماع، فكلمًا اختلفت مراتبها على عادة أهلها كان وشيها أروع وأجهر، والمعاني جواهر النفس فكلمًا اختلفت على شهادة العقل كانت صورتها أنصع وأبهر"⁽¹⁾، فصوت اللفظ هو ما يوحي على معناه، وهذا اللفظ مكون من مقاطع صوتية وسمت منذ الأزل بالحروف، وقبل أن يغمرنا الحديث عن اللفظ والصوت علينا أن نتحدث ولو هنيهة على الحروف وأصواتها وعن تألفها وترابطها مع بعضها البعض كأنها بُنيانٌ مرصوصٌ يشدُّ بعضه بعضًا، فكل صوت مكمل للآخر.

فبالصوت الواحد تتسج الأصوات الكثيرة التي لا تعدُّ ولا تحصى من خلال جذورها وتقلباتها إذ أن الألفاظ "هي التي تقرر السمع على حين أن المعنى يتعدى إلى "النفس" * وهذا ما يوجب العناية بالحروف التي تتركب منها الألفاظ. وتظهر لنا قضية الحال استفادة النقاد من الدراسات الصوتية في عصرهم. إذ تكلموا عن

(1) أبو حيان التوحيدي: المقابسات. تحقيق: حسن السندوبي. ط1. المطبعة الرحمانية. مصر: 1929. ص145.

مخارج الحروف وصفاتها وبينوا أن أهم منزلة هي الوسطى⁽¹⁾ ويطلق على الحرف في علم الأصوات بالفونيم **Phonème** وعن الكلمة باسم الوحدة أو الوحدات.

"الفونيم هو الحرف في استعمالات الدارسين العرب القدامى مراداً به صفته النطقية لا الخطية، فهو هيئة الصوت بصفات معينة، ومن هنا فالصوت لا يسمى حرفاً أو فونيماً حتى تكون له صفات خاصة مميزة ويمكننا أن نصف الحرف أو الفونيم بأنه هيئة صوتية تعرض للصوت تميزه عن صوت آخر، وبالتالي فإن كل فونيم حرف وليس كل حرف فونيماً، كما أنه لا فونيم بلا صفات تمييزية " **Traits Distinctifs** الباء مثلاً: تخرج من الشفتين ومن هنا فإن كل باء تنطق في أي لغة من اللغات هي صوت **SON** أما الباء في / بكى / أو / B / في / Balle / فهي جنس من الصوت بمعنى فونيم"⁽²⁾. ومن خلال هذا القول نلاحظ التمييز الواضح بين كل من الحرف والصوت والفونيم لكونها مصطلحات دالة.

وللمزيد من الإيضاح "يضع "تروبتسكوي" مصطلح الفونيم **Phonème** بناءً على تفرقة "سوسير" بين اللغة والكلام مصنفاً الفونيم ضمن الكلام أي الوصول إلى التمييز بين علم الصوت **Phonétique** والفونولوجيا **Phonologie** بناءً على هذه التفرقة وعلى فكرة الملامح المميزة للوحدة الصوتية يقيم "جاكسون" نظريته الفونولوجية على مبدأ الازدواجية أو الثنائية"⁽³⁾.

(1) توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي. ط2. منشورات عيون المقالات. الدار البيضاء: 1789. ص143.

(2) الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية. ص172.

* المقصود هنا بالنفس ذات المتلقي وقلبه.

(3) ذهبية حمو الحاج: لسانيات التلّفظ وتداولية الخطاب. دط. دار الأمل للطباعة والنشر: 2005. ص57.

* تحدث الوحدة الصوتية وتظهر نتيجة تفاعلات صوتية معينة، مثل التفاعل بين انتشار الصوت وكثافته أو بين النغمة العالية والنغمة الهابطة.

للمزيد ينظر: د. حلمي خليل: العربية وعلم اللغة البنيوي. ص111.

وعبر هذه الوحدات الصوتية* بمصطلحاتها المختلفة تبني اللغة" فهي في ركنها الأول أصوات والأصوات علامات دالة يطلق عليها مصطلح الصّوامت "الفونيمات" وهي تترابط منسجمة في تكامل بحيث تشكل "البنية الصوتية" وكذلك الألفاظ إذ تولّد "البنية المعجمية" والجمال إذ تفضي إلى "البنية التركيبية" ومن كلّ ذلك تتبع "البنية الدلالية"⁽¹⁾.

وبما أننا بصدد تشريح نصّ شعري من لدن الأدب العربي في الفصل الثالث، علينا الحديث على الحرف العربي كصوت و لو بشكلٍ وجيز، إذ أنّ على الحرف العربي لطلاوة وإنّ له لحلاوة. فكلّ حرفٍ له مخرجه وكلّ حرفٍ له سمته ودرجته من القبول أو الاستهجان، وللحروف العربية تسميات خاصة بها "وهي تنقسم إلى المهموسة والمجهورة والمذقة والمصمتة والشديدة والرخوة والمطبقة والمفتوحة والمستعلية والمنخفضة والمعتلة"⁽²⁾.

والجدول الآتي سنوضّح فيه كل صفة من هذه الصفات وكذا الحروف المنسوبة إليها.

صفات الحروف	الحروف المنسوبة إلى كل صفة
(المهموسة وهي عشرة أحرف	الهاء والحاء والخاء والكاف والسين والشين والصاد والتاء والتاء والفاء.
المجهورة ما عدا العشرة السابقة وهي تسعة عشر حرفاً	الميم، الدال، الغين، الطاء، الألف، الهمزة، الجيم، العين، الظاء، الراء، الواو، اللام، الباء، الدال، الضاء، الياء، الزاي، النون.
المذقة ستة أحرف	اللام، النون، الراء، الميم، الباء، والفاء.
المصمتة	ما عدا الستة السابقة - أي المذقة -.

(1) د. عبد السلام المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية. ط. الدار التونسية للنشر: أوت 1986. ص 33.

(2) عبد الرحمن بن أبي الوفاء محمد بن عبيد الله بن أبي السعيد: أسرار العربية. تحقيق: د. فخر صالح قدارة. ط 1. دار الجيل بيروت: 1995. ج 1. ص 361.

صفات الحروف	الحروف المنسوبة إلى كل صفة
الشديدة ثمانية أحرف	النون، الواو، الراء، الياء، اللام، الألف، الميم، العين
الرخوة	ما عدا الشديدة.
المطبقة أربعة أحرف	الصناد، الضناد، والطاء، الظاء.
المفتوحة	ما عدا الأربعة السابقة أي - المطبقة -.
المستعلية سبعة أحرف	أربعة منها هي التي ذكرنا أنها مطبقة والثلاثة الأخر، القاف، الغين، الخاء.
المنخفضة	ما عدا السبعة السابقة أي - المستعلية -.
المعتلة أربعة أحرف	الهمزة وحروف المد واللين وهي الألف والياء والواو ⁽¹⁾ .

وقبل المضي للحديث عن أي موضوع آخر يأخذنا الفضول لمعرفة معنى كل من الكلمات الخاصة بالصفات، وسنوضحها في الجدول الآتي وتعرف كل واحدة على أنها:

الكلمة	معناها
(المهموسة)	أنها حروف أضعف الاعتماد عليها في موضعها فجرى النفس معها فأخفاها والهمس الصوت الخفي فلذلك سميت مهموسة.
المجهورة	أنها حروف أشبع الاعتماد عليها في موضعها فمنعت النفس أن يجري معها فخرجت ظاهرة والجهر هو الإظهار فلذلك سميت مجهورة.
المذلة	أنها حروف لها فضل اعتماد على نلق اللسان وهو طرفه ولذلك سميت مذلة.
المصمتة	أنها حروف ليس لها ذلك الاعتماد على نلق اللسان وأصممت بأن تختص بالبناء إذا كانت الكلمة رباعية أو خماسية ولذلك سميت مصمتة.
الشديدة	أنها حروف ضعيفة يجري فيها الصوت ولذلك سميت شديدة.
الرخوة	أنها حروف ضعيفة يجري فيها الصوت ولذلك سميت رخوة ومعنى ما بين الشديدة والرخوة أنها حروف لا مفرطة في الصلابة والظاهرة الضعف بل هي في اعتدال بينهما ولذلك كانت بين الشديدة والرخوة.

(1) ينظر: عبد الرحمن بن أبي الوفاء: أسرار العربية. ج 1. ص 361. ص 362.

المطبقة	أنها حروف يرتفع اللسان بها إلى الحنك الأعلى فينطبق عليها فتصير محصورة ولذلك سميت مطبقة.
المفتوحة	أنها حروف لا يرتفع اللسان بها إلى الحنك الأعلى فينفتح عنها ولذلك سميت مفتوحة.
المستعالية	أنها حروف تستعلي إلى الحنك الأعلى ولذلك سميت مستعالية.
المنخفضة	المستفلة: عكس المستعالية.
المعتلة	أنها حروف تتغير بانقلاب بعضها إلى بعض بالعلل الموجبة لذلك سميت معتلة وسميت الألف والياء والواو وحروف المد واللين أما المد فلأن الصوت يمتد بها وأما اللين فلأنها لانت في مخرجها واستعت وأوسعهن مخرجاً الألف ويسمى الهاوي لهوية في الحلق و (حروف المد واللين هي التي تكون منها الحركات وتمكن مد الصوت بها) ⁽¹⁾ .

إن هذين الجدولين يعلقان على نفسيهما إذ لا يحتاجان للشرح.

ونبقى في مضمار الحديث على الحروف ومخارجها وتباعدها وتقاربها "ومن ذلك تقريب الصوت من الصوت مع حروف الحلق نحو شعير وبعير ورغيف... ومن ذلك أيضاً قولهم فعل يفعل مما عينه أو لامة حرف حلقي نحو سأل يسأل وقرأ يقرأ وسعر يسعر وقرع يقرع وسحل يسحل وسبح يسبح وذلك أنهم ضارعوا بفتحة العين في المضارع جنس حرف الحلق لما كان موضعاً منه مخرج الألف التي منها الفتحة"⁽²⁾، وكما كان لعلماء العربية رأيهم في أصوات الحروف لدى سماعها فهذا ابن جني يقول⁽³⁾: "الصّاد أخت السّين كما أنّ الهاء أخت الحاء ونحو منه قولهم سحل في الصوت وزحر والسّين أخت الزّاي كما أنّ اللّام أخت الرّاء

(1) ينظر: أبو الحسن علي بن عيسى بن علي بن عبد الله الرّماني: رسالتان في اللّغة. تحقيق: إبراهيم السامرائي. ط. دار الفكر للنشر والتوزيع. عمان: 1984. ج. 1. ص 83.

(2) أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. ط. عالم الكتب. بيروت: د. ت. ج. 2. ص 143.

(3) المصدر نفسه. ج. 2. ص 149.

وقالوا جلف وحرّم فهذا للقشر وهذا للقطع وهما متقاربان لفظاً لأنّ ذلك من ج ل ف وهذا من ج ر م"، وكما تحدثوا عن الحروف التي تتناسب أصواتها فيما بينها وتتجانس ويجوز لها أن تدغم في بعضها والحروف التي لا يجوز لها أن تدغم: "قل فلم جاز أن تدغم الباء في الميم لتقاربهما ولا يجوز أن تدغم الميم في الباء قيل إنّما لم يجوز أن تدغم الميم في الباء نحو أكرم بكرة كما يجوز أن تدغم الباء في الميم نحو اصحب مطراً لأنّ الميم فيها زيادة صوت وهي الغنة فلو أدغمت في الباء لذهبت الغنة التي فيها بخلاف الباء، فإنّه ليس فيها غنة تذهب بالإدغام، وكذلك أيضاً لا يجوز أن تدغم الراء في اللام كما يجوز أن تدغم اللام في الراء لأنّ في الراء زيادة صوت وهو التكرير فلو أدغمت في اللام لذهب التكرير الذي فيها بالإدغام... وكذلك كل حرف فيه زيادة صوت لا يدغم فيما هو أنقص صوتاً منه وإنّما لم يجر إدغام الحرف فيما هو أنقص صوتاً منه لأنّه يؤدي إلى الإجحاف به وإبطال ماله من الفضل على مقاربه..."⁽¹⁾.

إنّ هذه القضايا المتعلقة بالحروف من إدغام وغنة وتباعد وتقارب وتجانس وتكرار وغيرها كثير تفيد المدرج الصوتي وسقناها على سبيل التّدايل وذلك لكونها تخدم اللفظ والصّوت بالدرجة الأولى.

وتكمن نقطة التقائهما وتجاذبهما في التسلسل الاعتباري*.

نستنتج من خلال ما سبق ذكره أنّه من الحرف تتشكل الألفاظ وعن طريق السّمع تستلذ الأصوات أو تستهجن وقبل السّماع يكون الكلام "وهذا الكلام إنّما هم حرف وصوت فقطعوه جزؤوه على حركات أعضاء الإنسان التي يخرج منها الصّوت وهو من أقصى الرّئة إلى منتهى الفهم فوجدوه تسعة وعشرين حرفاً لا تزيد على ذلك ثمّ قسموها على الحلق والصدر والشفة واللثة ثم رأوا أن الكفاية لا

(1) عبد الرّحمن بن أبي الوفاء: أسرار العربية. ج1. ص363.

* للمزيد من الإيضاح والشرح. ينظر: الخصائص. ج1. ص58. ص60.

تقع بهذه الحروف التي هي تسعة وعشرون حرفاً ولا يحصل المقصود بإفرادها
فركبوا منها الكلام ثنائياً وثلاثياً ورباعياً وخماسياً⁽¹⁾.

وعليه نأخذ هذا القول كمنطلق للولوج إلى مضمار اللفظ والصوت فالألفاظ
تعد حجر الأساس الذي يرتكز عليها الصوت "وذلك أن أرباب النظم والنثر غرّبوا
اللغة باعتبار ألفاظها... فاختاروا الحسن من الألفاظ فاستعملوه ونفوا القبيح منها فلم
يستعملوه... والمرجع في تحسين الألفاظ وقبحها إلى حاسة السمع فما يستلذه السمع
منها ويميل إليه هو الحسن وما يكرهه وينفر عنه هو القبيح"⁽²⁾، وكما تحدّث عن
هذا الأمر أيضاً أفلاطون إذ قال: ⁽³⁾ "من حزن فليسمع الأصوات الحسنة فإنّ النفس
إذا حزنت خمدت نارها فإذا سمعت ما يطربها ويسرّها اشتعل منها ما خمدت".
وعلى إثر هذا "فإنّه إذا صحّ بالاعتبارات البلاغية تناسب المسموعات وتناسب
انتظامها وترتيبها، وكون المناسبات الوزنية جزءاً يدخل في تلك الجملة لأنّ الأوزان
هي المستعملة عند أهل النظم"⁽⁴⁾، لأنّ الحسن يعشق الرّثابة.

فنستشف ممّا مرّ بين أيدينا وصريف أقلامنا، أنّ هنالك أنوية دلالية توحى لنا
بالعلاقة الحميمة بين الصوت واللفظ، قد تكون ظاهرة أو خفية حسب السياق أو
حسب الفضاء الذي تتفاعل فيه ذلك " لأنّ الألفاظ داخلة في حيز الأصوات لأنّها
مركبة من مخارج الحروف.... إذا كان اللفظ لذيذاً في السمع كان حسناً وإذا كان

(1) جلال الدّين عبد الرّحمن بن أبي بكر السيوطي: المزهّر في علوم اللّغة وأنواعها. تحقيق: فؤاد علي منصور. ط1. دار الكتب العلميّة. بيروت: 1998. ج1. ص32. ص33.

** ترسيمة توضّح التسلسل الاعتبّاطي بين كلّ من الحرف واللفظ والصوت.

(2) أحمد بن علي القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء. تحقيق: يوسف علي طويل. ط1. دار الفكر. دمشق: 1987. ج2. ص224. ص225.

(3) المرجع نفسه: ج2. ص317.

* المقصود بالخصائص والهيئات هنا هي التي أوردها علماء البيان في كتبهم - ويدخل كل هذا ضمن الفصاحة.

(4) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأبناء. ط3. ص226.

حسنًا دخلت... الخصائص والهيآت* في ضمن حسنه⁽¹⁾، ونلاحظ هنا أن مركز الجاذبية بالنسبة للفظ إذا حسن مسمعه. ولا داعي لتكرار ما تم ذكره في القول، فهو واضح جلي ونستمر في طرح قضايا الصوت واللفظ وذلك كما وردت عند العلماء. "كمقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث... وعليه قول أبي الدرداء يخضمون ونقضم... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب والقاف لصلابتها لليابس حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث ومن ذلك قولهم النضح للماء ونحوه والنضح أقوى منه قال الله سبحانه وتعالى⁽²⁾: «فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّخَتَانِ»، فجعلوا الحاء لرققتها للماء الخفيف والحاء لغلظها لما هو أقوى منه...⁽³⁾.

إن التمييز هاهنا بادٍ وواضح بين الحروف وأصواتها ونوع اللفظة ونغمتها فمن خلال النطق يتضح ويتجلى للعيان المقصود منها سواء أكانت شديدة أو العكس. "ومن له أدنى بصيرة يعلم أن لها في الفم أيضا حلاوة كحلاوة العسل ومرارة كمرارة الحنظل وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم...⁽⁴⁾، وهذه الآراء والمعلومات تتحقق عن طريق الممارسة والتطبيق وجودة التذوق للفظ وتخيره، وهنا تكمن الفصاحة أي - فصاحة اللفظ - فهذه الأخيرة تجعل كلاً من المرسل والمرسل إليه يقطعان شوطاً كبيراً ويجتازان الكثير من الغموض والالتباسات من خلال تخير اللفظ المليح الفصيح حيث ثبت أن الفصيح من الألفاظ هو الظاهر البين وإنما كان ظاهراً بيناً لأنه مألوف الاستعمال لمكان حسنه وحسنه مدرك بالسمع والذي يدرك بالسمع إنما هو اللفظ لأنه صوت يأتلف عن مخارج الحروف... والحسن هو الموصوف بالفصاحة والقبيح غير موصوف بالفصاحة

(1) أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم الموصللي: المثل السائل. تحقيق: محمد محي

الدين عبد الحميد. ط2. المكتبة العصرية. بيروت: 1995. ج1. ص155.

(2) سورة الرحمن. الآية: 66.

(3) السيوطي: المزهري في علوم اللغة وأنواعها. ج1. ص42.

(4) عبد الكريم الموصللي: المثل السائل. ج1.. ص156.

لأنه ضدها لمكان قبحه⁽¹⁾، ولو أخذنا بعض الألفاظ على سبيل التمثيل لاتضحت لنا الصورة أكثر، وكذا البعد الصوتي الذي نصبوا إليه، وذلك من خلال الجدول التالي:

البعد الصوتي		صفة اللفظ (هيئته)				
لا يستلذه السمع	يستلذه السمع	غير فصيح	فصيح	قبيح	حسن	اللفظ
	x		x		X	عرف
	x		x		X	فلج
	x		x		X	شجي
	x		x		X	بلغ
x		x		x		البعاق
x		x		x		ملع
x		x		x		نقيق
x		x		x		مستشزرات

إن هذه الألفاظ ما هي إلا قطرة من بحر سقناها على سبيل الإيضاح ومن خلال هذا الجدول تظهر لنا عدة قضايا طرحنا سابقاً ونوردها في النقاط التالية:

1. تباعد المخارج أو تقاربها يلعب دوراً كبيراً في تحديد حسن اللفظ أو قبحه وحاسة السمع هي الحاكمة في هذا المقام، فلفظة مستشزرات يصعب نطقها لذلك تنبو عن الحسن الفصيح ولا يستلذها السمع.
2. ظاهرة الإقلاب التي تحدث عنها ابن جني والتي تنقلنا من معنى إلى معنى ومن صوت إلى صوت، كلفظ بلغ يصبح غلب.

(1) المرجع السابق: ج.1. ص.82.

* ينظر: المرجع نفسه. ج.1. ص.157. ص.160.

3. التقاء الصوت الحقيقي مع اللفظ، فصوت الضفدع مزعج في الأصل وسماع اللفظة (نقيق) وتصور الصوت الحقيقي تشمنز منه النفس.

ونلاحظ "من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاز روعة وتحصرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقاً باللفظ من حيث هو صوت مسموح وحروف تتوالى في النطق.... فقد اتضح إذاً اتضاحاً لا يدع للشك مجالاً أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة.... ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضوع ثم تراها بعينا تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر..."⁽¹⁾، وهذا يحيلنا إلى قضية أخرى وهي قضية المعنى التي يتغير عبرها اللفظ من موضع إلى آخر حسب مقتضى الحال.

ومما يجدر بنا التنبيه إليه هو أن لكل لفظ حسن خصائص صوتية تميزه، وحروف تكوينه وأثناء التلفظ به إما ينساب بكل سهولة أو يصعب التلفظ به "المطلوب عدم عرقلة النطق بتجاوزات صعبة، فما يصعب النطق به يعارض النطق المناسب السلس المتناغم وهي كلها صفات توصف بكلمات من قبيل السلاسة... والسهولة... ولهذا فكل وعورة في النطق وكل تجاوز غير منظم وكل توعر مفرط تعرقل النطق الحسن"⁽²⁾، وبالتالي يكون التردد الصوتي أقل فاعلية وأقل تأثيراً والعكس صحيح. "إذ يجب أن تكون للشاعر قوة يستولي فكره بها على جميع الجهات المتمثلة في اختيار المواد اللفظية، أي ملافظ الحروف وانتظامها وصيغها ومقاديرها، وإختيارها أيضاً من جهة ما يحسن فيها"⁽³⁾.

(1) أبو بكر القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني: دلائل الإعجاز. ط1. دار الكتاب العربي. بيروت: 1995. ج1. ص54.

(2) جمال الدين بن الشّيخ: الشعرية العربية. تر: مبارك حنون/ محمد الوالي / محمد أوراغ. ط1. دار توبقال للنشر: د.ت. ص82.

(3) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الألباء. ط3. ص222.

والحسن والقبح أيضاً يؤثر في جودة النص ونجاحه وذياع صيته انطلاقاً من الحرف إلى الكلمة وإلى الأصوات المختلفة داخل النص الشعري أو النثر ويلخص الجاحظ هذا الكلام بقوله⁽¹⁾: "وكذلك حروف الكلام وأجزاء الشعر من البيت تراها متفقة ملساء، وليئة المعاطف سهلة... ورطبة مواتية، سلسة النظام، خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد"، وهذا مما لا شك فيه ناتج عن الانسجام الصوتي أيضاً فكلما اتضح عنصر زاد العنصر الذي يليه وضوحاً وانبلاجاً من الحرف إلى الكلمة ومن الكلمة إلى الجملة وكلها تدخل في حيز الأصوات "والكلمة من حيث إنها صوت لا توجد بطبيعة الحال في الفن الأدبي مفردة، وإنما هي توجد في مجموعات تكبر وتكبر حتى تصل إلى القصيدة الكاملة أو القصة الطويلة، وهذا التتابع ولا شك يوجد نوعاً من الموسيقى في الشعر خاصة... وبعض الأصوات مجتمعة على طول أو قصر تتفر منه الأذن وبعضها لا تتفر منه"⁽²⁾. ونلاحظ من خلال هذه الألوان المختلفة من الأقوال أن الإيقاع يلزم الصوت ولو لم يصرح بهذا الأمر لفظاً ولكنه يستتج من خلال العبارات والمعاني الموحية والدالة عليه، فلقد "عني العرب بالألفاظ عناية فائقة ويعود ذلك إلى سببين:

أولهما: ما تحمله الألفاظ من طاقة إيقاعية.

وثانيهما: لاعتبارها وسيلة لإبراز المعنى...

إلا أن ما يكسب الألفاظ إيقاعاً هاماً هو "الترجيع"*. فهو إذن تناظر صوتي بالمماثلة أو المخالفة ونقصد به في قضية الحال التناظر بين لفظين متحدين معنى ومبنى وهو ما سماه العرب تكراراً، وإذا اختلف اللفظ الثاني في بعض معناه عن

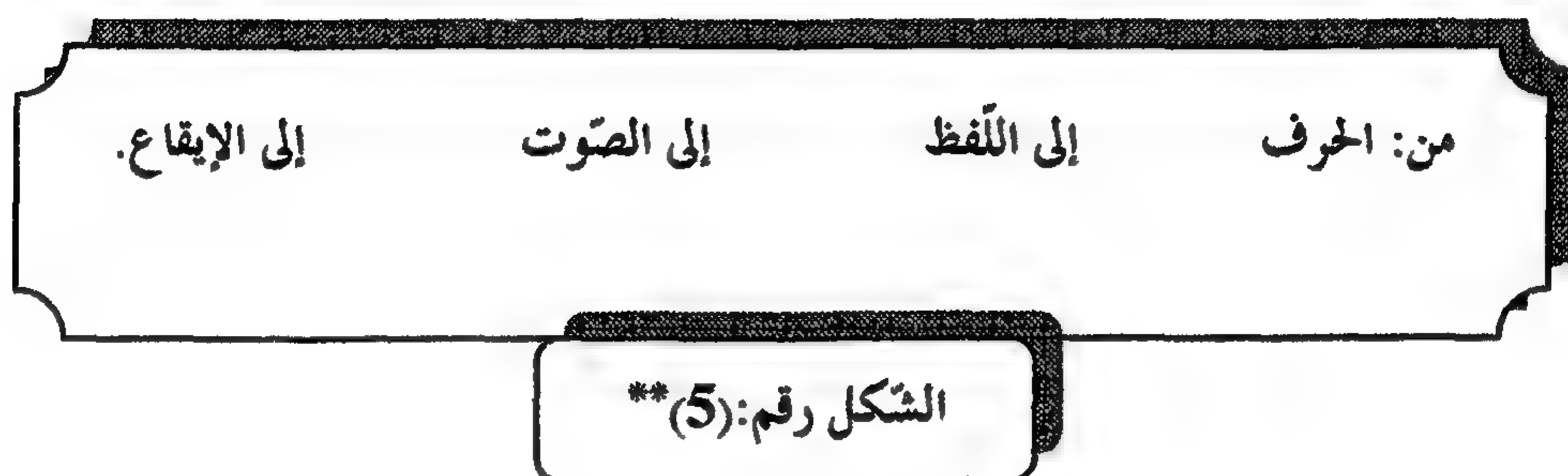
(1) الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، ص 82.

(2) سهير القلماوي: النقد الأدبي، ط. مركز الكتب العربية: 1988، ص 69.

* الترجيع: مصطلح موسيقي جاء ذكره في "المقابسات" للتوحيدي "يقال ما اللحن؟ الجواب صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدة، ومن حدة إلى غلظ بفصول بينة للسمع واضعة للطبع" ص 226.

الأول عدّ "ترديدًا" وقد يكون هذا التناظر أيضا بين لفظين متّحدين مبنىً في الكلّ أو في البعض ومختلفين كلّ الاختلاف في المعنى وهو ما سماه العرب "جناسًا"⁽¹⁾، وليس الجناس والترجيع والترديد فقط هو ما ينتج لنا الإيقاع بل هناك مصطلحات أخرى لها دورها الصّوتي والإيقاعي ألا وهي: التصريع والمقابلة والسّجع والطّباق وكلها تدخل في حيز البلاغة.

ومن كلّ ما سبق تظهر لنا هذه العلاقات والتي تتمتّهر في ما يلي:



1- تأثير الأداء الصّوتي على الدلالات والمعاني (الإيقاعية):

سيكون منطلقنا في هذه الفقرة العنوان في حدّ ذاته إذ تتدفق من خلاله ومضات أسرة. فلذى استنطاقنا له كشف لنا عما يريد أن يبوح به عبر الحجب فكل لفظة من ألفاظه تحمل طلاس ينبغي كشف سرها.

فقط تتطّوّر اللفظة، ومن خلال الصّوت النّاجم عنها نفهم معناها وذلك حسب الغرض المنشود والمبتغى المراد الوصول إليه. وحسب السّياق الذي ترد فيه يفهم المعنى وهذا كله تفسره لنا مفاتن الصّوت من خلال التّغيم أو النّبر أو الوقف.... إلخ.

(1) توفيق الزّبيدي: مفهوم الأدبية في التّراث النّقدى. ص 143. ص 144.

** ترسيمة توضح العلاقة القائمة بين كلّ من الحرف واللفظ والصّوت والإيقاع.

ولو سقنا على سبيل المثال لفظة - صه - حتى ولو لم يفهم معناها لدى من ليس له دراية باللغة إلا أنه من خلال نبرة الصوت يصل إليه المقصود. كما "تعدّ الأصوات عنصراً أساسياً من عناصر الإيقاع عموماً؛ وفي الشعر الذي نتعرض له بالدرس خصوصاً، فهذه الأصوات وظيفة في إطارها الاجتماعي.... والأصوات لها نظامها الفرعي الخاص، أعني النظام الصوتي"⁽¹⁾، وعبر هذا الأداء الصوتي يصبح الأثر أسراً ساحراً وناظراً عاطراً خصوصاً إذا ما انتقينا الألفاظ بكل عناية.

لكن علينا ألا ننسى دور التلفظ والفاعل فيه وهو اللسان لأنه شيء وسيط بين الصوت والمعنى، يكمن في التوحيد بينهما عن طريق تفكيكهما في الوقت نفسه"⁽²⁾، وهذا لدليل آخر على تعالق الصوت بالمعنى "فهناك صلة بين الصوت والمعنى وذلك يؤكد البعد النغمي في النص الشعري، ويعطي للقيم الصوتية دوراً تأسيسياً في بناء التجربة الشعرية"⁽³⁾. وفهم المعنى انطلاقاً من الصوت واردة ومعمولٌ به في كثير من الميادين وحتى في الحياة الاجتماعية.

فالطفل مثلاً يفهم أمه في بداية مراحلها النطقية من خلال طريقة كلامها، فإن قام بفعل مشين تنهره أو تصرخ في وجهه فيفهم مرادها ويرتدع ويتوقف. وفعل الانتهاء ذاك كان من خلال فهم الطفل لنبرة صوت الأم.

2- الهندسة الصوتية وتوقعاتها (فيزيائية الصوت):

إعتمد الكثير من الباحثين والدارسين في مجال الصوتيات على هندسة الصوت قصد إيصال وإيضاح أفكارهم عبر مخططات هندسية تخدم الفكرة

(1) د. ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر. دط. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية: 1994. ص32.

(2) رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة. ترجمة: محمد البكري. دط. كلية الآداب. مراكش. الدار البيضاء: فبراير 1986. ص90.

(3) د. صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر بين الثبات والتطور. ط3. مكتبة الخانجي. القاهرة: 1993. ص26.

والموضوع والمضمون وتجلي كل غموض، ونذكر من بين هؤلاء الباحثين د. إبراهيم أنيس ود. كمال بشر ود. عبد القادر عبد الجليل، د. عبد الغفار حامد هلال. د. حسام البهنساوي، وكل من هؤلاء كانت له لمسته الخاصة في علم الصوتيات.

لذا ارتأينا أن نأخذ على سبيل التعميم لا الحصر د. إبراهيم أنيس الذي وضع لنا من خلال شكل هندسي "موضع اللسان بالنسبة للحنك الأعلى في الأصوات الأربعة "a/ع/e/i"⁽¹⁾.

يقر إبراهيم أنيس بأنه قد تتكون لنا ثمانية مقاييس تبدأ بالصوت اللين (I) وتنتهي بالصوت اللين (μ) وتوضع عادة مدرجة وبهذا يكون هذا الباحث قد بين لنا رؤيته عبر هذا الشكل وبتحديد موضوع كل صوت من الأصوات الأربعة السابقة.

وإذا ما أردنا الحديث عن الحركات نجد حسام البهنساوي وضحاها في شكل هندسي وقبل ذلك يقول⁽²⁾: "يمكننا أن نقرر أن عدد الحركات الممكنة من حيث النطق هي ثماني عشرة حركة لكنها من حيث تأثيرها في تغيير المعاني أي باعتبارها "فونيمات أساسية" في النظام اللغوي العربي، لا تتعدى ثلاث حركات، وإذا ما وضعنا القصر والطول في الاعتبار فإنها ست حركات فقط".

وقد وزع "الحركات العربية على مربع للحركات المعيارية"⁽³⁾ وقد أورد رسماً توضيحياً آخر يشرح فيه "علاقة القربى بين الضمة والكسرة"⁽⁴⁾. كما مثل د. عبد الغفار حامد هلال الحركات - الفتحة والضمة والكسرة - في شتى أوضاعها "مرقة ومفخمة وحالة وسطى بينهما"⁽⁵⁾.

(1) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ص 22.

(2) د. حسام البهنساوي: علم الأصوات. ص 123.

(3) المرجع نفسه. ص 123.

(4) ينظر: المرجع نفسه. ص 125.

(5) د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية. ص 119.

وتحدث د. عبد القادر عبد الجليل عن "الفوارق بين الحركات القصيرة والطويلة في حالة الانعزال التام تتمحور في الكمية الإنتاجية والكيفية التكوينية ذلك لأن موقع اللسان مع كل منهما يتغير بنسبة معينة عن موقعه في الإنتاج الحركي الآخر"⁽¹⁾ وكما فسرت دلالة الألفاظ عن طريق الذبذبات برسم أشكال توضيحية لها بعد خوض تجربة عليها إذ "طلب من مجموعة أشخاص أن يقرنوا الشكلين الآتين مع الكلمتين اللتين لا دلالة لهما *nalume/Taketa*

وقد عرض لمثل هذه التجربة د. إبراهيم أنيس في كتاب "دلالة الألفاظ للكمتين" كريككي و"انيومونو"⁽²⁾.

هذه بعض اللّمسات الهندسية الصوتية من لدن الباحثين إذ أنّ كلّ شكل من الأشكال السابقة يوضح الكثير من الالتباس والغموض في كثير من القضايا، ويختصر الكلام الكثير عبر خطوط ومربعات ودوائر وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على تعالق العلوم ببعضها ونهل كلّ منها من لدن الأخرى وقصدنا هنا بهندسة الصوت تمثيل الصوت هندسياً بشكل مختصر يغني عن الكثير من الحديث.

3- البعد السيميائي للصوت:

بعد اللّحة الموجزة عن هندسة الصوت تبدأ جولتنا السيميولوجية مع الصوت وهو يتوارى خلف العديد من الألفاظ الدّالة عليه، وبغض النظر عن أصوات الحروف لدى التّلفظ بها، فإنّ تناغمها وتشكّلها يتمخض عنه معنى يوحي لنا

* د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية. ص119.

(1) د. عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية. ط1. دار صفاء للنشر والتوزيع: 1998-1418هـ. ص201.

(2) د. محمد صالح الضّالع: الأسلوبية الصوتية. كلية الآداب. جامعة الإسكندرية. دار غريب. القاهرة. ت ن 2002. ص123.

* للمزيد من الإيضاح ينظر: المرجع نفسه. ص124.

بالصّوت، وهذا ما سنتعرف عليه من خلال "إيرادنا لأقوال من لدن الأدب العربي" في رحلتنا وهذا بقطفنا من كل روض زهرة نعبق بها شذى هذا العنصر.

ف نجد صاحب "مختار الصحاح" شرح فيه معنى كلمة "ج ر س، الجرّسُ بفتح الجيم وكسرهما الصّوت. يقال سمعت جرس الطّير إذا سمعت صوت مناقيرها على شيء تأكله، وفي الحديث فيسمعون جرس طير الجنّة، وجرس الحليّ أيضاً صوته، وأجرس الطائر إذا سمع صوت جرسه، والجرس بفتحيتين الذي يعلّق في عنق البعير والذي يضرب به أيضاً"⁽¹⁾، ونجد هذه الكلمة قد حملت في جعبتها الكثير من الدلالات الصّوتية وذلك كلّما تغيّرت الحركات والمقاطع الصّوتية وكما يورد صاحب كتاب النّهاية في غريب الأثر دلالات صوتية أخرى فيقول⁽²⁾: "أدبر الشّيطان وله هزج ودرج قال أبو موسى والهزج صوت الرّعد والبان وتهزجت القوس صوتت عند خروج السّهم منها"، ويقول آخر: "الصّصلة صوت الحديد وكل صوت حاد"⁽³⁾، ويقول صاحب مجمع الأمثال "الزّمزمة الصّوت يعني صوت الفرس إذا رآه يضرب للرجل يخدم لثروته... الزّمزمة جمع صليب والزّمزمة صوت عابديها"⁽⁴⁾.

وقد أوضح صاحب كتاب ديوان الحماسة أيضاً معنى كلمة: "الصّفير كل صوت يمتد مع رقة معناه أن الضعيف أتى في وقت السّحر"⁽⁵⁾.

(1) الإمام محمد بن أبي بكر الرازي زين العابدين الجوهري: مختار الصحاح. ط. دار الكتب العلمية: دت. ج. 1. ص 42.

(2) أبو السّعادات المبارك بن محمد الجزري: النّهاية في غريب الأثر. تحقيق: طاهر أحمد الرازي/محمود محمد الطناجي. ط. 2. المكتبة العلمية. بيروت: 1399هـ/1979. ج. 2. ص 116.

(3) السيوطي: المزهري في علوم اللغة وأنواعها. ج. 2. ص 453.

(4) أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري: مجمع الأمثال. تحقيق: محمد محي الدين عبد المجيد. ط. 2. دار المعرفة. بيروت: 1988. ج. 1. ص 206.

(5) أبو بكر عبد القاهر عبد الرّحمن بن محمد الجرجاني: ديوان الحماسة. تحقيق: محمد التّجوي. ط. دار الكتاب العربي. بيروت. 1995. ج. 2. ص 297.

ومع اختلاف الألفاظ ومعانيها تختلف دلالاتها، فهناك من اللفظ ما يدل على صوت شيء أو صوت حيوان، أو إنسان أو أصوات أخرى تكون غائبة عن أذهاننا، وهذا يعود إلى الفروق التي لا تحصى ولا تعد في الأصوات.

ففي كتاب أدب الكاتب نجده يتحدث عن هذا بإفراده باب له أسماء "باب فروق في الأصوات: أزمل كل شيء صوته والجرس صوت حركة الإنسان والركز الصوت الخفي ونحو ذلك الهمس والخرير صوت الماء والغرغرة صوت القدر وكذلك الهزة والوسواس صوت الحلى والشخير من الفم والنخير من المنخرين والكرير من الصدر... وقال أبو زيد الكريير الحشرجة عند الموت"⁽¹⁾، وكل هذه الفروق وغيرها إما يعود للفظ في حد ذاتها وكيفية نسج مقاطعها وإما يعود إلى معانيها ويتحدث صاحب ديوان الحماسة عن "المناير مواضع النبر وهو الصوت لأنها نصبت للمواعظ والخطب"⁽²⁾، وسنتعرض للنبر كمصطلح وعن فاعلية داخل النص الشعري في الصفحات المقبلة.

وجاء في المزهر بعض الألفاظ الدالة على الصوت نورد منها "ظليم هجاهج كثير الصوت... وصيدح شديد الصوت"⁽³⁾، وكما جاء في النهاية في غريب الأثر "الجوار رفع الصوت والاستغاثة"⁽⁴⁾ وكلمة "السلق شدة الصوت"⁽⁵⁾ قال الله جل ثناؤه⁽⁶⁾ « سَلَقُواكُمْ بِالسِّنَةِ حِدَادٍ »، وأما قوله ﷺ: «لقد أوتي مزمارة من مزامير

(1) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الكوفي المروزي الدينوري: أدب الكاتب. تحقيق: محمد محي الدين عبدالمجيد. ط4. المكتبة التجارية. مصر: 1963م. ج1. ص133. ص134.

(2) عبد القاهر الجرجاني: ديوان الحماسة. ج1. ص98.

(3) السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها. ج2. ص133. ص135.

(4) الجزري: النهاية في غريب الأثر. ج1. ص232.

(5) أبو يوسف يعقوب بن إسحاق: إصلاح المنطق. تحقيق: محمد شاكر/عبد السلام محمد هارون. ط4.

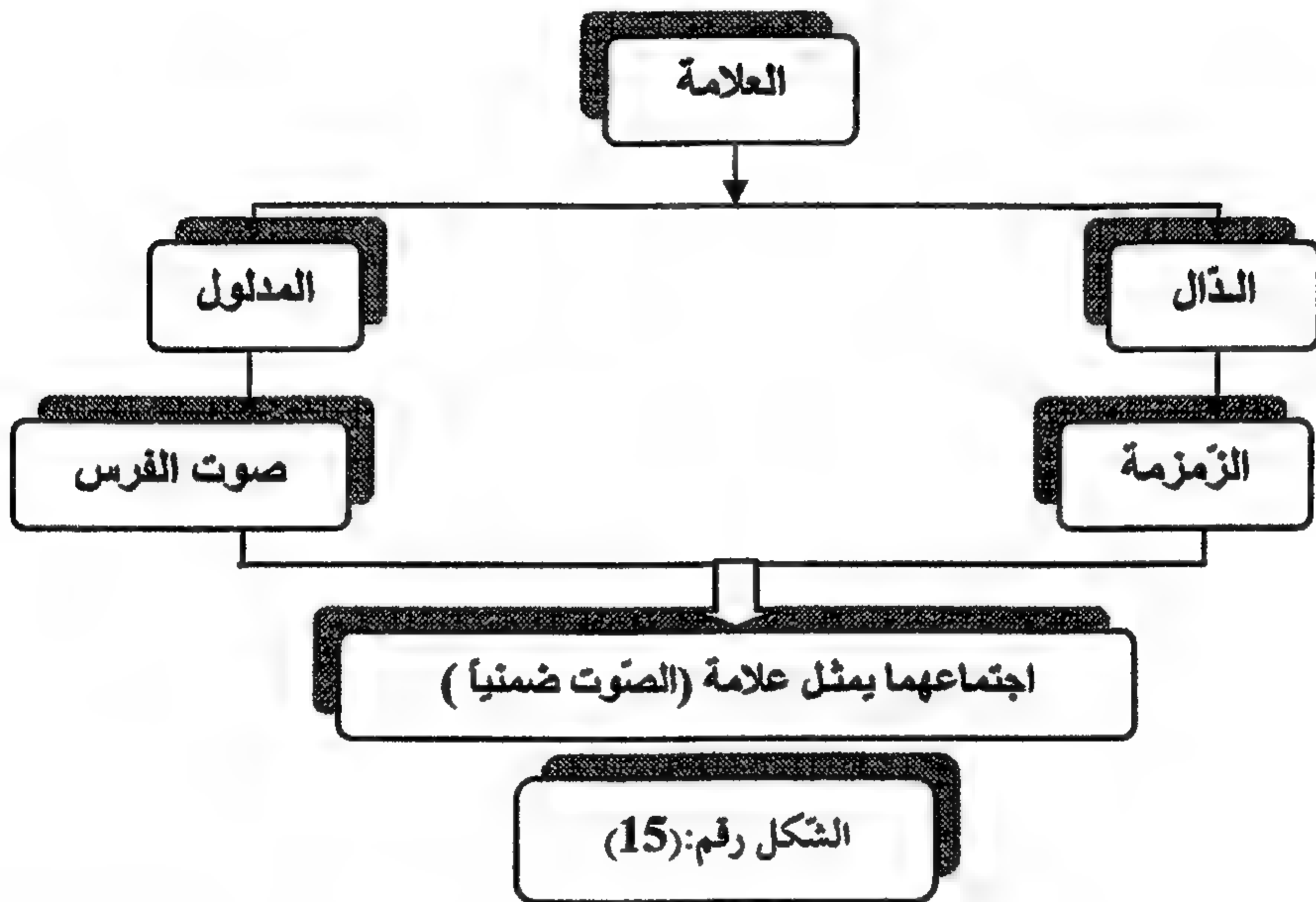
دار المعارف القاهرة: 1949. ج1. ص45.

(6) سورة الأحزاب. الآية 19.

آل داود» فليس المراد به التّرديد والتّلحين، وإنّما معناه حسن الصّوت وأداء القراءة والإبانة في مخارج الحروف والنّطق بها⁽¹⁾.

إنّ هذه الكلمات الدّالة وغيرها تومئ لنا بالصّوت، وتختلف دلالتها حسب الموضع أو السّياق الذي ترد فيه، ممّا يضيفي على النّص طابعاً خاصاً يتحرّى فيه المتلقي كلّ ما خفي وتوارى تحت برقع اللفظ.

وسنسوق الآن ترسيمة توحى لنا بسميائية الصّوت وذلك انطلاقاً من الدّال والمدلول لأنّ اجتماعهما يمثل لنا العلامة - علامة الصّوت ضمناً -.



هذا مجرد مثال جئنا به ليُتّضح أكثر هدفنا المبتغى، وتتنطبق عليه باقي الكلمات الدّالة على الصّوت.

(1) عبد الرّحمن أبو زيد ولي الدّين ابن خلدون: مقمّة العلامة ابن خلدون. ط1. دار الفكر للطباعة والنّشر. بيروت: 1424هـ/2003م. ص408.

ونعود الآن إلى توضيح دلالة أصوات كلمات أخر وردت في أمّهات الكتب "النّقع: اختلاط الأصوات"⁽¹⁾.... و"رغا البعير وجرجر وهدر وقبّقب وأطت النّاقة ومهل الفرس وحمحم ونهل الفيل ونهق الحمار وسحل وشحج البغل وخارت البقرة"⁽²⁾.

وهذه كلّها ألفاظ دالة على أصوات الحيوان، وإذا ما أردنا معرفة الألفاظ الدّالة على أفعال وأصوات نجد ذلك قد ورد لدى ابن جنّي: و"قالوا صرّ الجنّذب (فكرروا الرّاء) لما هناك من استطالة صوته وقالو صرصر البازي فقطعوه لما هناك من تقطيع صوته وسموا الغراب غاق (حكاية لصوته) والبط بطاً (حكاية لأصواتها)"⁽³⁾، وكما "يقال سمعت خرير الماء وسمعت أيل الماء أي صوت جريه"⁽⁴⁾، و"الهرهرة صوت الضأن والبربرة صوت المعز"⁽⁵⁾، و"الكحلبة للنّار إذا توقدت والمعمعة صوت لهبها إذا استوى توقدها والهيقة صوت ضرب السيّوف"⁽⁶⁾، و"رفع الصّوت في اللّغة هو الاستهلال يقال استهل المولود صارخاً إذا رفع صوته عند الولادة وأهل الحجيج إذا رفعوا أصواتهم بالتّلبية وسمي الهلال هلالاً لأنّ الناس يرفعون أصواتهم عند رؤيته"⁽⁷⁾، وكذا كلمة "الصرف في اللّغة هو

(1) أبو الربيع سليمان بن بنين بن خلف بن عوض تقي الدين المصري: اتفاق المباني وافتراق المعاني. تحقيق: يحي عبد الرؤوف جبر. ط1. دارعمار. عمان: 1985. ج1. ص93.

(2) أبو الفرج جمال الدين بن علي بن محمد بن جعفر الجزري: المدهش. تحقيق: د.مروان قبّاني. ط2. دارالكتب العلمية. بيروت: 1985. ج1. ص46.

(3) ابن جنّي: الخصائص. ج1. ص65.

(4) أبو يوسف يعقوب بن إسحاق: إصلاح المنطق. ج1. ص421.

(5) أبو عبيد البكري: فصل المقال في شرح كتاب الأمثال. تح: د.إحسان عباس / د.عبد المجيد عابدين. ط3. مؤسسة الرسالة بيروت: 1983. ج1. ص515.

(6) المرجع نفسه. ج1. ص449.

(7) تقي الدين أبي بكر علي عبد الله الحموي الأزرازي: خزانة الأدب. تحقيق: عصام شعيتو. ط1. دارومكتبة الهلال. بيروت: 1887. ج1. ص30.

الصّوت الضّعيف كقولهم صرف ناب البعير وصرفت البكرة ومنه صريف القلم⁽¹⁾.

وكما ورد في "كتاب الأصوات لابن السكيت حكى إنه لصرنقح الصّوت وصلنقح الصّوت بالراء واللام أي صلب الصّوت"⁽²⁾.

إنّ هذه الأقوال جميعها وضحت البعد السّيميائي للصّوت في كثير من الألفاظ فاللّغة العربية مليئة بالأسرار التي تستدعي منا تقصّيها واكتشافها.

فمما سبق نصادف أنّ الصّوت وهو يتوارى خلف حجاب اللفظ يوميّ لنا بالكثير من الدّلالات، فحيناً تدلّ اللفظة على صوت شيء وقد تدل على صوت حيوان أو عن فعل أخذت صوتاً، أو عن أصوات من الطّبيعة. وكلها غير مصرّح بها علناً بل يتم استنتاجها من خلال اللفظة في حدّ ذاتها، وذلك لكون اللفظة تعتبر دالاً والصّوت هو مدلولها وباجتماعهما تتكون لدينا ما يسمى العلامة في علم السّيمياء، وهذا ما تمّ توضيحه في التّرسّيمة السّابقة ونستطيع أن نطبق على باقي الألفاظ التّرسّيمية ذاتها ونوضح ما كان يتوارى خلفها من معانٍ ودلالات.

فعبر هذه اللّوحة الخاطفة والرحلة السيميولوجية القصيرة لمسنا تعالق العلوم بعضها ببعض فكل علم مكمل للآخر. فالنّظرة السّيميائية وضحت لنا الكثير من الدّلالات الصّوتية الدّقيقة داخل اللفظ، وهذا ما كنا نرمي إليه من خلال عنواننا (البعد السّيميائي للصّوت).

(1) أبو البقاء العكبري: مسائل خلافة في النحو. تحقيق: محمد خير الحلواني. ط1. دار الشرق العربي. بيروت: 1992. ج1. ص103.

(2) السيوطي: المزهري في علوم اللغة وأنواعها. ج1. ص436.

المبحث الثاني

اشتغال المؤثرات الصوتية وجوانبها الإيقاعية السحرية

بعدما تعرفنا على المؤثرات الصوتية كمفاهيم عامة في بداية قراءتنا، نتعرف عليها الآن وعن كيفية اشتغالها وكذا جوانبها الإيقاعية السحرية، باعتبارها عنصراً فاعلاً وفعالاً في النص الشعري وستكون بدايتنا مع:

1/ الجهر والهمس:

إنّ هذا الأخير لديه حروف تميزه سواءً أكان الأمر متعلقاً بالجهر أو الهمس "فالصوت المهموس هو حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه، وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الحرف مع جري النفس.... ولو أردت ذلك في المهجور لم تقدر عليه"⁽¹⁾، وإذا ما حللنا بعض الأمثلة لنبرز فيها الجهر والهمس نجد لها تأثيراً خاصاً "وفي النص الشعري يسهم الهمس والجهر في تشكيل المعنى وتوضيحه كما أنه يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية، ومع الموقف الحياتي الذي يعني الشاعر التعبير عنه"⁽²⁾، وعلى سبيل المثال لا الحصر نورد ما تحدث عنه تامر سلوم في كتابه (نظرية اللغة والجمال في النقد العربي) وقد ضرب مثلاً بإيراده لأبيات من قصيدة ذي الرمة (وهي من الطويل):⁽³⁾

قياميّ هل يجزي بكائي بمثله	مراراً وأنفاسي إليك الزوافرُ
وأني متى أشرف على الجانب الذي	به أنت من بين الجوانب ناظر
وأن لا ينّي ياميّ من دون صحبتي	لك الدهر من أحوثة النفس ذاكر
وأن لا ينال الركب تهويم وقعة	من الليل إلا اعتادني منك زائري

(1) د. عصام نور الدين: علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا، ط1، دار الفكر، لبنان بيروت: 1992، ص228.

ص229.

(2) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص، ص49.

(3) ديوان ذي الرمة، ج1، ص89، (نقلاً عن د. تامر سلوم، ص57).

وإن تكُّ ميُّ حال بيني وبينها تشائي النوى والعاديات الشواجر
فقد طال ما رجيتُ ميًّا وشاقتني رسيسُ الهوى منه دخیلٌ وظاهر
فقد أورثتني ميَّ مثلَ الذي به هوى غربةٍ داني له القيدُ قاصر

ولدى إظهار تامرسلوم لمواطن الإبدال في الأبيات بين بعدها نوع الحروف
المبدلة.

"ي" x ء = ء مجهور معتدل لين - مجهور شديد فقدت الياء اعتدالها ولينها
ومخرجها

و x ء = . مجهور معتدل لين - مجهور شديد فقدت الواو اعتدالها ولينها
ومخرجها.

و x ا = ا مجهور معتدل معتدل لين - مجهور معتدل لين فقدت الواو
مخرجها فقط⁽¹⁾.

من خلال هذه الألوان الصوتية نلاحظ أنَّ معظم الكلمات تشترك في الجهر
والهمس و"التشكيل الصوتي" هو هذه الأصوات المجهورة والمهموسة والممدودة
والساكنة⁽²⁾، ولها دورها كذلك في خلق الإيقاعات المتنوعة التي تطرب النفس.

وتتميز اللغة العربية بوجود نظائر مهموسة للأصوات المجهورة "فمثلاً (الذال
والذال والزاي والضياء، والعين والغين) لها نظائر مهموسة وهي على الترتيب
(التاء، والثاء، والسين، والطاء والحاء والحاء) ومنها أصوات مهموسة ولا
مجهور لها مثل: الشين والصاد والفاء والقاف والكاف والهاء"⁽³⁾.

(1) د. تامرسلوم: نظرية اللغة والجمال ص 57.

(2) المرجع نفسه. ص 60.

(3) د. رمضان عبد الله: أصوات اللغة العربية بين الفصحى واللهجات. ط 1. مكتبة بستان المعرفة:
2003. ص 47.

فالجهر والهمس لا تقل أهمية عن باقي المؤثرات الأخرى وسنوضح كيفية اشتغاله من خلال هذين البيتين لحسان بن ثابت إذ يقول⁽¹⁾:

لَا بَأْسَ بِالْقَوْمِ مِنْ طَوْلٍ وَمِنْ قَصَرٍ جَسَمِ الْبَغَالِ وَأَحْلَامِ الْعَصَافِيرِ
كَأَنَّهُمْ قَصَبٌ جُوفٌ أَسَافِلُهُ مَثْقَبٌ نَفَخَتْ فِيهِ الْأَعَاصِيرُ

نلمس في هذين البيتين إيقاعات مختلفة مجهورة تارةً ومهموسة تارةً أخرى فالحروف الملوّنة بالأحمر مجهورة، والملوّنة بالأخضر مهموسة وهذه الأصوات تزيد القصيدة رونقاً وجمالاً.

من خلال هذه التشكيلات الصوتية نلاحظ أنّ معظم الكلمات تشترك في الجهر والهمس.

إذ "يعدّهما بعض علماء الأصوات من صفات النطق ولكنهما معياران هامان من معايير تصنيف الأصوات يستحقان وقفة خاصة ولعلنا قد لاحظنا من قبل أنّ الجهر voicing يحدث نتيجة لتذبذب الوترين الصوتيين أمّا الهمس Divoicing فيظهر من عدم تذبذب الوترين أي أنّ التفرقة الحاسمة بين الصوت المجهور Voiced والصوت المهموس Voiceless منوطة بتذبذب الوترين الصوتيين أو عدم تذبذبهما"⁽²⁾. وهكذا تظهر أهمية كل من الجهر والهمس في تأثيرهما وعملهما داخل النصّ.

2/ الأصوات الانفجارية والاحتكاكية (Explosives /Fricative):

تعمل هذه الأخيرة أيضاً عملها في النصّ الشعري، إذ لها من الدور ما لا يقلّ عن سابقتها ولا لاحقها من العناصر، وقد تمّ إيراد الحروف الانفجارية والاحتكاكية في الفصل الأول، وقد أطلق القدماء على الأصوات الانفجارية بالشديدة

(1) حسان بن ثابت: الديوان. تحقيق: وليد عرفات. ط. دار صادر. بيروت: 1974/1394. مج 1. ص 219.

(2) د. حلمي خليل: مقدمة لدراسة علم اللغة. ط. دار المعرفة الجامعية: 2005. ص 57.

والاحتكاكية الرّخوة. "ويمر حدث الأصوات الاحتكاكية عندما يضيق ممر الهواء الخارج من الرّئتين في وضع من مواضع جهاز النّطق فيحتكّ الهواء بجوانب الممر الضيّق محدثًا بذلك صوتًا احتكاكيًا مسموعًا فإذا ما نطقنا بصوت الحاء يرتفع أقصى اللّسان فيكاد يلتصق بأقصى الحنك فلا يبقى سوى ممر ضيق ينفذ منه الهواء فيحتك بجانبه، أمّا عن الانفجارية فتحدث عندما يحبس الهواء خارج الرّئتين حبسًا تامًا في موضع من مواضع مجراه في جهاز النّطق وعندما ينفّث المحبس فجأة فيندفع هذا الهواء محدثًا بذلك انفجارًا هو الصّوت الانفجاري" (1).

وسنأخذ عيّنة توضّح لنا عمل هذه الأصوات (الانفجارية والاحتكاكية)، وهذا بتشريح البيت الشعري لحسان بن ثابت في قوله (2):

لنا الجفّنات الغرّ يلمعن بالضحّ وأسيفنا يقطن من نجدة دما

ففي هذا البيت نلمس تمازجًا بين الحروف الانفجارية والاحتكاكية، فالتي لوّنت بالبرتنّالي احتكاكية والتي لوّنت بالوردي انفجارية، وهذه الحروف تزيد الكلام إيقاعًا وحسنًا يفيد تمثيل الدلالات والمعاني إذ لها دلالتها الخاصة وتأثيرها وعملها في النصّ، وتجلو أكثر عند قراءتنا لها. مع مراعاة مخارج الحروف وإعطاء كل حرف حقه عند النّطق به. فعملية القراءة لها شأن كبير في توضيح الكثير من الخصائص والرموز.

3/ المقطع الصوتي (*Syllabe):

يشغل المقطع الصوتي أهميته في جميع اللغات وذلك "لأنه عبارة عن تتابع عدد من الفونيمات في لغة ما، حيث تتكون البنية المقطعية التي تختلف من لغة إلى

(1) ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ص124. و ينظر د. رمضان عبد الله: أصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات. ص165.

(2) حسان بن ثابت: الديوان. مج1. ص35.

أخرى ومع ذلك فعلماء الأصوات يختلفون في نظرتهم إلى المقطع وبالتالي يختلفون حول تعريفه ومفهومه⁽¹⁾.

وإذا ما أردنا التعرف على شكل المقطع وصورته التي يكون عليها فهو يتكون من "صامت وحركته" < ص ح >⁽²⁾ وما يهمنا الآن المقطع في اللغة العربية⁽³⁾ وبتحليل اللغة العربية على أساس مقطعي نجد ما يأتي:

(أ / < ص ح > مثل حرف الجر "ب".

ب / < ص ح ص > مثل "قد" أو "من" بسكون الدال و النون.

ج / < ص ح ح > مثل "ما" أو "لا" وذلك على أساس أن الحركة الطويلة وهي الألف .. تساوي حركتين قصيرتين أي فتحة + فتحة.

د / < ص ح ح ص > مثل كلمة "نار" بسكون الراء.

هـ / < ص ح ص ص > مثل كلمة "بحر" بسكون الحاء والراء.⁽³⁾

وإذا ما أردنا شرح هذه الرموز نجد:

أ- هو مقطع قصير مفتوح = صامت + حركة قصيرة < ص ح >.

ب- هو مقطع طويل مغلق = صامت + حركة قصيرة + صامت < ص ح ص >.

* المنقول من الأصل اللاتيني syllaba الذي يعود إلى اللفظ اليوناني sullabé، وهي الصيغة التي عربها ابن رشد.

- ينظر: أحمد قدور: مبادئ اللسانيات. ط1. دار الفكر المعاصر. بيروت: 1996. ص116.

(1) زين كامل الخوسيكي: لغويات. ط1. دار المعرفة الجامعية: 1999. ص213.

(2) المهدي بوروبة: مجلة المجمع الجزائري للغة العربية. الدراسة المقطعية في التراث. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر. العدد01.

ماي 2005. ص244.

(3) د. حلمي خليل: مقدمة لدراسة علم اللغة. ط1. دار المعرفة الجامعية: 1999. ص213.

ج- هو مقطع طويل مفتوح = صامت + حركة طويلة > ص ح ح < .
د- هو مقطع طويل مغلق بحركة طويلة = صامت + حركة طويلة + صامت > ص ح ح ص < .

هـ- هو مقطع زائد في الطول = صامت + حركة + حركة قصيرة + صامت + صامت > ص ح ص ص < .

وعليه فالمقاطع في الكلمة العربية تتوزع "وفق الآتي:

- 1- أحادية المقطع..... عن.
- 2- ثنائية المقطع..... أكتب.
- 3- ثلاثية المقطع..... كاتب.
- 4- رباعية المقطع..... مدرسة.
- 5- خماسية المقطع..... احتفالات.
- 6- سداسية المقطع..... استقبالاتهم.
- 7- سباعية المقطع..... استقبالاتهن.

وتمثيلها المقطعي:

- 1- عن س ع س.
- 2- أكتب س ع س + س ع س.
- 3- كاتب س ع ع + س ع س (في حالة الوقف).
- س ع ع + س ع + س ع س (في حالة الوصل).
- 4- مدرسة س ع س + س ع + س ع س (في حالة الوقف)
- س ع س + س ع + س ع + س ع س (في حالة الوصل)
- 5- احتفالات س ع س + س ع + س ع ع = س ع ع س (في حالة الوقف)
- س ع س + س ع + س ع ع + س ع ع + س ع (في حالة الوصل)

6- استقبالاتهم س ع س + س ع س + س ع ع + س ع ع + س ع + س ع +
س ع س (في حالة الوقف)

س ع س + س ع س + س ع ع + س ع ع + س ع + س ع +
س ع (في حالة الوصل)

7- استقبالاتهن س ع س + س ع س + س ع ع + س ع ع + س ع + س ع +
س ع + س ع س (في حالة الوقف)

س ع س + س ع س + س ع ع + س ع ع + س ع + س ع +
+ س ع س + س ع (في حالة الوصل)⁽¹⁾.

كما وضح لنا كمال بشر في كتابه "علم الأصوات" أثناء تحديده لمقاطع اللغة العربية أن هناك "ثلاثة مقاطع وهي: المقطع القصير والمقطع المتوسط والمقطع الطويل ولكل منها خصائصه ومميزاته"⁽²⁾.

كما تحدث عن هذا الأمر د. نور الهدى لوشن في كتابه "مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي" وكذلك د. رمضان عبد الله في كتابه "أصوات اللغة العربية بين القصص واللّهجات" ود. إبراهيم أنيس في "الأصوات اللغوية" ود. عبد الغفار حامد هلال في كتابه "أصوات اللغة العربية".

وكثرة الدراسات حول هذا الموضوع تبرز أهميته على الصعيد اللغوي والصوتي في كلّ اللغات، إذ أن بمجرد دراستنا للمقاطع نجدها تشغل حيزاً مكانياً وصوتياً كبيراً في أي قصيدة أو في أي نص.

4/ النّبر (Stress):

وننتقل الآن من المقطع الصوتي إلى النّبر فهما عنصرين يكملان بعضهما وإذا ما أردنا التعرف على معنى النّبر نجد أنه: "وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا

(1) د. عبد القادر عبد الجليل. الأصوات اللغوية. ص 222. ص 223.

(2) ينظر: د. كمال بشر: علم الأصوات. ص 224. ص 225..

قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام"⁽¹⁾، وفي الحديث العادي يميل الإنسان إلى إيضاح كلامه، وذلك بـ "الضغط على مقطع خاص من كل كلمة لجعله بارزاً وواضحاً في السمع ممّا عداه من مقاطع الكلمة، وهذا الضغط هو الذي يسميه المحدثون اللغويين "بالنبر"⁽²⁾. فهو: " من الجانب العضلي الضغط المجهود الذي يخرج به الهواء من الرئتين (يصحبها إحساس عضلي) أمّا من الناحية الصوتية فهو ينتج أثراً يعرف بالعلوّ يتوقف على مدى الموجات الذبذبية التي تسبب الإحساس بالصوت"⁽³⁾.

وتختلف مواضع النبر من لغة إلى أخرى لكن يجب ألاّ نغفل العلاقة الوطيدة بين كل من المقطع والنبر فهما "متلازمان في الدرس والتحليل. ذلك أن المقطع حامل النبر، والنبر أمانة من أمارات تعرفه، ومن ثمّ كان الكلام عليهما معاً بإلقاء شيء من الضوء على خواصهما ودورهما في البناء الصوتي للغة العربية"⁽⁴⁾. كما أننا لو سلطنا الضوء على النبر بخاصة لوجدناه متفرّع وفق وظيفته إذ لديه قيمة كبيرة في الدراسات الصوتية، والواقع أن النبر في الكلمات العربية من وظيفة الميزان الصرفي لا من وظيفة المثال، فنحن إذا تأملنا كلمة "فاعل" نجد أن الفاء أوضح أصواتها لوقوع النبر عليها وباعتبار هذه الصيغة ميزاناً صرفياً نجد أن كلّ ما جاء على مثاله يقع عليه النبر بنفس الطريقة مثل: قاتل، جالس..."⁽⁵⁾، فهناك من الباحثين من بيّن صعوبة تحديد موضع النبر في العربية، أي في- الكلمات العربية-.

(1) د. نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث العلمي. ص133.

(2) المرجع نفسه. ص133.

(3) new english grammer. p 47.

(4) د. كمال بشر: علم الأصوات. ص503.

(5) أمينة طيبي: بين الهمز والنبر. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة سيدي بلعباس. مكتبة الرشد

للطباعة والنشر والتوزيع. العدد: 2002-2003. ص152.

* ينظر: المرجع نفسه. ص153. ص154.

لكن بعدما ظهرت القراءات القرآنية بيّنت عكس ما ورد. وذلك بالدراسات المتوالية للقراء وتمكنهم من اللغة العربية قراءةً وشرحاً وتحليلاً وتمحيصاً وأصبح للنّبر قيمةً صوتية وإيقاعية تؤدي وظيفتها داخل النصوص بأنواعها "قرآنية أو نثرية أو شعرية" ويوضح كمال بشر القيم الصوتية للنّبر فمنها (نطقية) وأخرى فنولوجية (وظيفية) فهو مثلاً من الناحية النطقية ذو أثر سمعي واضح يميز مقطعاً من آخر أو كلمةً من كلمةٍ أخرى.

ومعنى هذا أن اللغة العربية "تتّصل على أنواع من المواقع المنبورة في التشكيل الصوتي الإيقاعي أهمها النّبر الصّرفي الذي يتفرّع إلى أولي وثانوي وضعيف، ثمّ النّبر الدلالي (السياقي)" *، وهو متعلّق بوظيفة المعنى العام ويعتبر أحد أنواع النّبر.

فكل هذه الفروع تجتمع لتقودنا إلى التعرف على "التّابع المقطعي في الكلمات ذات الأصل الواحد، عند تنوّع درجات نبرها ومواقعها، بسبب ما يلحقها من تصرّفات مختلفة فالنّبر في:

(KA/TA/BA) على المقطع الأول ولكنّه يقع على الثّاني في كتبت (KA/TAB/TU) وعلى الثّالث في كتبتّه (KA/TAB/TU/HU)⁽¹⁾.

هذا بالنّسبة إلى النّبر المفرد أمّا عن نبر الجملة فيكون بالضّغط على كلمة معينة في إحدى الجمل المنطوقة لتتضح أكثر من مثيلاتها "فإذا سأل الرّجل صاحبه قائلاً: هل صليت الفجر في المسجد الحرام؟

وأبرز كلمة معينة بأن أوضحها صوتياً أكثر من غيرها في الجملة كان ذلك دليلاً على غرض مقصود... وبناءً على إمكان اختلاف المراد بذلك يميز النّبر المعنى كما يريد المتكلم"⁽²⁾. ولقد أوضح هذا العنصر أيضاً وتحدث عنه

(1) د. كمال بشر: علم الأصوات. ص 514.

(2) د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية. ص 223.

العديد من الباحثين منهم د. حلمي خليل د. عبد القادر عبد الجليل ود. رمضان عبد الله، د. مراد عبد الرحمن مبروك وغيرهم.

ويوضح مراد عبد الرحمن مبروك أهمية النبر الإيقاعية والصوتية بقوله⁽¹⁾:
"ومن خلال بيان مواضع النبر في النص على المستوى الانفرادي يتضح التشكيل الإيقاعي للنص عن طريق التماثل الصوتي للمقاطع التي هي موضع النبر ومن خلال اللغة المنطوقة للنص يمكن توضيح التماثل الصوتي للنبر السياقي وتشكيل وظيفة النبر في هذه الحالة في أمرين: الأول الوقوف عند جماليات التشكيل الإيقاعي للنص والثاني توكيد المعنى من خلال الضغط الصوتي على بعض المقاطع أو الكلمات".

وهكذا تبرز القيمة الصوتية والإيقاعية للنبر أثناء اشتغاله في النص الأدبي (الشعري).

5/ التّغيم (intonation):

إهتم الألسنيون بالأداء والنطق إنطلاقاً من دراسة الأصوات والتعرّف على أقسامها، وصفاتها وما يعرض لها من تأثير تعدّد اللبنة الأولى لمعرفة وإتقان أيّ لغة كانت والأساس الذي تبدئ منه أيّ دراسة لغوية.

ولما كان للسانيات هذا الدور المهم والقدم الرّاسخة في دراسة أساليب الأداء في اللّغات كان من نتائجها وثمرتها إيلاج واستتباط مصطلحات علمية في مجال دراسة الأصوات كالنّبر والتّغيم والتّزمين... إلى غير ذلك.

ويعتبر التّغيم من بين اهتمامات الدّرس الصوتي إذ به تتضح المعاني وعليه تقوم، ويعدّ د. إبراهيم أنيس أول من أدخل مصطلح التّغيم في الدّراسات اللّغوية العربية المعاصرة وسماه "موسيقى الكلام"⁽²⁾ حيث يقول⁽³⁾: "أنّ الإنسان حين

(1) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص. ص 109.

(2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ص 146. ص 142.

(3) المرجع نفسه. ص 143.

ينطق بلغته لا يتّبع درجة صوتية واحدة في النّطق بجميع الأصوات فالأصوات التي يتكوّن منها المقطع الواحد تختلف في درجة الصّوت وكذلك الكلمات قد تختلف فيها... ويمكن أن نسمّي نظام توالي درجات الصّوت بالنّغمة الموسيقية"، والملاحظ أنّ إبراهيم أنيس نهل من اللّسانيات إذ أنّه أخذ مصطلح التّغيم منها ويقول تمام حسان⁽¹⁾ أنّ "التّغيم ارتفاع الصّوت وانخفاضه أثناء الكلام" وهو يحدد مقصد المتكلم ومرماه أثناء الكلام وهو يعتمد على اللّغة المسموعة أي المنطوقة فلو أردنا أن نبرز التّغيم في أيّ كلمة أو في أيّ جملة أو في أيّ آية أو في أي بيت شعري يتوجّب علينا قراءته وذلك للتعرف على النّغمة الصّوتية التي قيل بها، والتي وردت فيه لذلك اختلف النّقاد في شرح معنى قول المتنبي⁽²⁾:

عيد بأية حال عدت يا عيد لما مضى أم لأمر فيك تجديد

هل هو استفهام؟ أم تعجب؟ أو غير ذلك، والموقف والحالة التي ألقى فيها هذا البيت كفيّان بتحديد المقصد إن كان استفهاماً أو تعجباً و "كيفية تتغيم الصّوت هي التي تعيننا على تمييز أصوات الأشخاص"⁽³⁾، والنّطق هو السّبيل في تحريك السّاكن وتدبّ عبره الحيويّة، ولقد بيّن العرب القدماء أثر التّغيم في سلسلة الأحداث النّطقية ووظّفوه في كلامهم وأشعارهم، فهو "يلعب دوراً فاعلاً في التّقرير، والتّوكيد والتّعجب، والاستفهام، والنّفي، والانكار، والتّهمك، والزّجر، والموافقة والرفض والقبول، وغيرها من أنواع الفعل الإنساني كالغضب واليأس والأمل والفرح... عن طريق التّلوين في الدّرجات التّغيمية وفيما هي تسجيل لمستوياتها:

(1) تمام حسان: مناهج البحث في اللّغة. دط. دار الثقافة. الدّار البيضاء: 1974. ص164.

(2) المتنبي أحمد بن الحسين: الدّيونان. شرح: ناصيف اليازجي. دط. دار المعرفة. بيروت. د.م. د.ت. ص359.

(3) ماريوياني: أسس علم اللّغة. ترجمة وتحقيق: د. أحمد مختار عمر. ط8. عالم الكتب. القاهرة: 1419هـ - 1998م. ص92.

- 1- النّغمة العالية ورمزها الفونيمي /I/.
- 2- النّغمة المتوسطة ورمزها الفونيمي /II/.
- 3- النّغمة الصّغرى ورمزها الفونيمي /III/.

تمثّل النّقطتان A C النّغمة الصّاعدة في التّيار الكلامي، وإنّ النّقطة C تمثّل نواة المقطع الذي يقع عليه أثر التّغيم لتحقيق الغرض القصدي، أمّا النّقطتان B D النّغمة الهابطة في التّيار الكلامي حيث تمثّل B ابتداءها و D نواة المقطع الذي يحمل درجة التّغيم⁽¹⁾.

ويؤكد مراد عبد الرّحمن مبروك "على إجماع الدّارسين على أهمية التّغيم في تحديد المعنى والدّلالة عليه وذلك لأنّ للنّغمة دلالة وظيفية على معاني الجمل تتضح في صلاحية الجمل التّأثيرية.... المختصرة نحو لا؟ نعم؟ يا سلام! الله! لأنّ نقال بنغمات متعددة ويتغير معناها النّحوي"⁽²⁾.

وإذا ما أردنا معرفة وظيفة التّغيم واشتغاله في النّص الشعري نجدها تتمثّل في "المماثلة الصّوتية التي يحدثها التّغيم في النّص الشعري فيحدث بذلك إيقاعاً موسيقياً وبخاصة أنّ التّغيم يعدّ من أهم المؤثرات الصّوتية.... مساهمة في تشكيل الإيقاع من ناحية وفي التّأثير الدّلالي للنّص من ناحية ثانية ويتضح التّغيم في النّص الشعري من خلال بعض الأساليب والتراكيب اللّغوية المنطوقة المتمثلة في أساليب الاستفهام والتّعجب والمدح والذّم والنداء والندبة والشرط والتوكيد وأسماء الأفعال، والبدل وكما يتمثّل في الحالات النّفسية والشّعورية كالخوف والفرح والحزن..."⁽³⁾.

(1) د. عبد القادر عبد الجليل ص 257. ص 258.

(2) ينظر من الصّوت إلى النّص د. عبد الرّحمن مبروك. ص 60.

(3) المرجع نفسه: ص 61. ص 62.

تحدّث الدكتور سامي عوض وعادل علي نعامّة عن دور التّغيم في تحديد معنى الجملة العربية فهما يُجمعان "على ارتباطه بالجمال الفنيّ ارتباطاً وثيقاً، وأنّه القاسم المشترك بين الفنون جميعاً ومن هنا ارتبط التّغيم كقرنية لفظية في التعبير عن المعاني النفسيّة والنّحوية ارتباطاً جعله من أهمّ الأدوات ذات التأثير في نفس القارئ أو المتلقي ووجدانه"⁽¹⁾.

وهكذا نصل الى القول بالأهمية الصّوتية والإيقاعيّة للتّغيم في لدن الإبداعات الأدبية.

6/ المفصل juncture (الوقف):

ويسمى أيضاً "الانتقال TRANSITION فهو عبارة عن سكتة خفيفة بين كلمات أو مقاطع في حدث كلامي بقصد الدّلالة عن مكان انتهاء لفظ ما أو مقطع ما وبداية آخر"⁽²⁾. إنّ الوقت يعتبر بمثابة المحطة أو الموقف الذي يقف عنده المتكلم أو المنشد للشعر وذلك عند إتمامه للمعنى سواءً أكان جزئياً أو كلياً أو عند انقطاع النفس وتجديده و"قارئ النصّ سواءً كان الأديب أو المتلقي تعدّ وقفاته أو سكّاته الكلامية ذات دلالة في توضيح المعنى"⁽³⁾، ونجد الذين يعتمدون الوقف كثيراً ويولونه الأهمية هم قراء القرآن الكريم وذلك أثناء تجويدهم أو ترتيلهم. فهناك وقف جائز عندهم ووقف غير جائز ووقف مستحب وغير مستحب فمثلاً لدى قراءتهم لآية من كتاب الله عز وجل يجب أن يتمّوا معناها قراءةً، ولا يقفوا قبل تمام المعنى لأنّ ذلك قد يؤدي إلى سوء فهمه - المعنى -.

"واتفق الأئمّة أنّ للوقف أنواع ولكنهم اختلفوا في اصطلاحها فرأى ابن الجزري أنّ الوقف ثلاثة أقسام تام وحسن وقبيح أما الحسن فيحسن الوقف عليه ولا

(1) د. سامي عوض. عادل نعامّة: "مجلة جامعة تشترين للدراسات والبحوث العلمية". سلسلة الآداب والعلوم الانسانية. مج 28/العدد 01/2006.

(2) ماريوي: أسس علم اللّغة. ترجمة. تعقيق: أحمد مختار عمر. ص 95.

(3) د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصّوت إلى النصّ. ص 64.

يحسن الابتداء بما بعده كقوله الحمد لله لأنّ الابتداء بربّ العالمين لا يحسن لكونه صفة لما قبله وأما التّام فيحسن الوقف عليه، والابتداء بما بعده، أولئك هم المفلحون وأخيرا القبيح ليس تام ولا حسن وهو بذلك لا يؤدي المعنى كالوقف على بسم من بسم الله أو لا إله إلا الله الوقف على إله نفي للألوهية⁽¹⁾.

وكما تعتبر "الوقفة في الأصل، حبس ضروري للصّوت حتى يسترجع المتكلم نفسه فهي في حدّ ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب"⁽²⁾.

ويورد د. مراد عبد الرّحمن مثالا من كتب البلاغة في قوله⁽³⁾:

"إذا ملك لم يكن ذاهبة فدعه فدولته ذاهبة

والتمثيل هنا خاص بالكلمتين ذاهبة وذاهبة فالكلمة الأولى مركبة لذا واجب الوقف فيها (ذا + هبة) أمّا الثّانية فيجب نطقها بدون وقف". وكما يجب ألا نغفل دور علامات الوقف في تحديد الوقف وإعطاء الرّاحة للجهاز التنفسي ليسترد أنفاسه. "إذ أنّ تشكيل علامات التّرقيم في اللّغة المكتوبة وبخاصة علامة الوقف الدّال في اللّغة المنطوقة أهمية كبيرة في كشف دلالات النّص الأدبي يعتمد على أمرين أساسيين:

الأول علامات التّرقيم وبخاصة علامة الوقف من خلال النّص المنطوق وتوضيح مدى التأثير الدّلالي الذي يحدثه الوقف في النّص ومدى توافق الوقف "المفصل" مع الحالات الشعورية التي يطرحها النّص الأدبي"⁽⁴⁾.

(1) مجلة المجمع الجزائري للغة العربية. العدد الثاني / السنة الأولى: نو القعدة 1426هـ ديسمبر 2005. ص138.

(2) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ص55.

(3) ينظر: د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. ص64.

(4) المرجع نفسه: ص65.

وعليه يمكن القول بأنّ الوقف "المفصل" يؤثر وبشكل خاص وبكل هدوء في العمل الفني أو الأدبي وحتى في النصوص القرآنية.

7/ الموسيقى الشعرية:

إنّ "الموسيقى سمة تطلق على نواحي الجمال في الشعر كجرس الألفاظ المسرع إلى النفوس، وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها والشعراء أولوها عناية بالغة لا سيما الداخلية منها"⁽¹⁾، وهي أبرز صفات الشعر وأهم عناصره.

وتبرز هذه الأخيرة وتظهر أكثر أثناء إلقاء الشعر وإنشاده، ومن خلالها تتجلي جودة النغم "لذا كان يقال أنشد الشاعر قصيدته ولا يقال ألقاها"⁽²⁾.

وأورد حسن محمد نور الدين مثالا عن ذلك بإيراده لبيت عنتر إذ يقول:

وودت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسّم

الوحدة الموسيقية التي يتكون منها هذا البيت هي متفاعن وقيمتها في أنها مجموعة مقاطع صوتية مرتبة من "متفاعن.... ثمة توافق صوتي بين الكلمات وبين الحروف....." *

إنّ اجتماع هذه الظواهر الصوتية المؤثرة في إيقاعية النصوص يشكل لنا كتلة من الجمال الدلالي والبلاغي الصوتي الإيقاعي، فهذا جمال متحقق ومتأصل داخل النص الشعري فكل عنصر من العناصر السابقة يزهو به النص ويزدان، فهذه المؤثرات تعمل عملاً تعاونياً حيثاً داخل النص بجميع ميولاه وصوره، وكل منها يؤدي دوره بصورة تبهر المتلقي.

ومنتج النص يسعى إلى توظيف هذه المؤثرات سواء عن قصد منه أو من غير قصد فالشاعر "يبني قصيدته بناءً متماسكاً يسعى أن يكون الانتقال فيها من

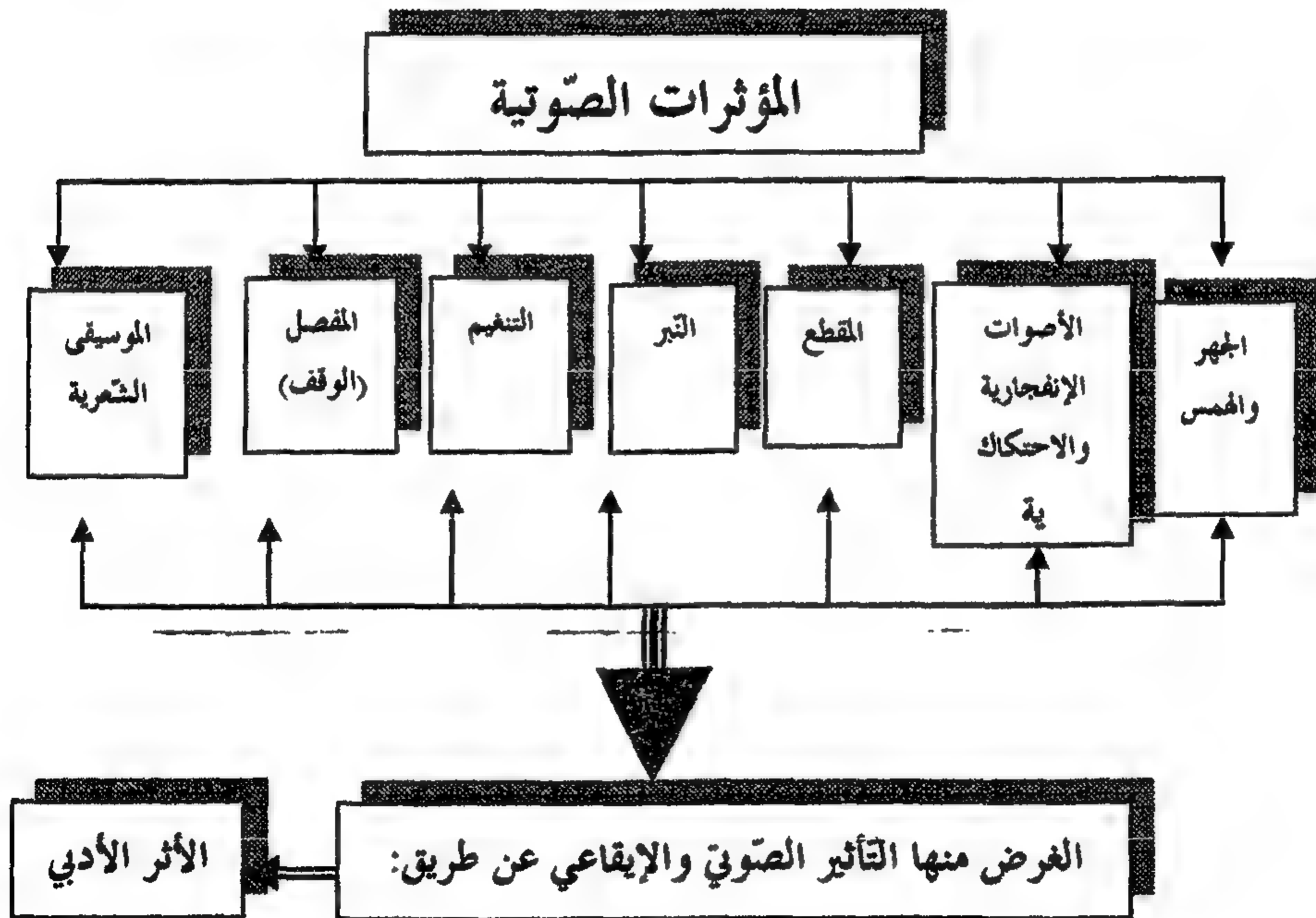
(1) د. حسن محمد نور الدين: الشعرية وقانون الشعر. ط2. دار المواسم: 2005. 1426 هـ. ص 86.

(2) ينظر: المرجع نفسه. ص 87. ص 88.

عنصر إلى عنصر آخر مع التدرّج الطّبيعي لإيقاع القصيدة العام فلا يشعر المتلقي بالارتباك ولا يفاجئه بالعنصر الجديد دون أن تكون له علاقة بالعناصر الأخرى لأنّ طبيعة الموقف النفسي والتّجربة الشعريّة يمليان عليه الانتقال إلى العنصر - في أغلب الأحيان - بأدوات ربط لها دلالاتها الصّوتية والنفسية والاجتماعية والفنية و-الإيقاعية- المتكاملة وهذا أمر تملّيه طبيعة النّص⁽¹⁾، فمن خلال هذا نحسّ بالعمل التركيبي الجبار الذي يقوم به الشّاعر إيرادياً (التجربة الشعريّة) ولا إيرادياً (موقفه النفسي)، قصد الوصول إلى وحدة عامة للقصيدة أين تتكامل فيها جميع المؤثرات قصد الوصول إلى نصّ محكم وموقع.

وفيما يلي ترسيمة توضّح ما ذهبنا إليه:

* ترسيمة توضّح المؤثرات الصّوتية مجملّة وصولاً إلى الإيقاعية *



(1) نور الدين السد: الشعريّة العربيّة. دط. ديوان المطبوعات الجامعيّة. السّاحة المركزيّة. بن عكنون. الجزائر: 1995. ص 65.

* ويقصد ها هنا بالوحدة الموسيقية التماثل بين الأوزان والتلاوم بين الحروف والكلمات.

إنّ تفاعل هذه المؤثرات وتراصّها وتكتلها ينصب في مرمى واحد، وهو إحداث التأثير الصوتي والإيقاعي ومن خلال الوسيلة المؤدية للغرض وهي النصّ باعباره المرآة العاكسة لجسد النصّ ولكلّ ما يزيّنه ويتخلله من - جهرٍ وهمسٍ، وأصواتٍ انفجاريةٍ واحتكاكيةٍ، ومقاطعٍ، ونبرٍ وتنغيمٍ، ومفصلٍ موسيقيٍّ، وموسيقى شعرية -.

المبحث الثالث

علاقة القافية بالصوت والإيقاع

تمثل القافية بعدًا جماليًا لا غنى للشعر عنه ولها من الأهمية ما لها سواء أكان ذلك على مستوى الصوت أو الإيقاع، فالشاعر يتفنن في توشيحه لأبياته الشعرية بها "وقد تنبّه القدماء إلى أهمية القافية في الدلالة فاعتبروها خصوصية وميزة تخص العرب وحدهم، وبهم احتذت الأمم في أشعارها ونظرًا لصلة القافية بالشعر وما تضيفه عليه غدا الكشف عن جوهر الشعر وأجمل ما فيه، فأشعر بيت تقول العرب «ما أوله دليل على قافيته»⁽¹⁾. فكان الإنشاء بالقافية منذ القدم. فتقفى أثرها كلّ محب للشعر ومولع به، كاتبًا كان أو مستمعًا وهذا لما تحمله من أسرار إيقاعية وصوتية، فهي عنوان لجذب المتلقي "فإذا كانت حوافر الفرس أوثق ما فيه وعليها اعتماده. فالقوافي حوافر الشعر، فهي مركزه ونقطة تماسكه، وعليها جريانه واطراده، أي مواقفه"⁽²⁾. فالقافية حبل الكثير من الدلالات والإشارات الإيقاعية والصوتية التي يتغنى بها القارئ ويلتذ لدى سماعها المتلقي فهي: "ذلك النسق من الأصوات والحركات والسكنات الذي يتكرر في نهاية الأبيات في القصيدة العمودية القديمة"⁽³⁾، وتحدث عنها الكثير من الدارسين من بينهم الدكتور إبراهيم أنيس إذ يقول⁽⁴⁾: "ليست القافية إلاّ عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق

(1) د. صابر عبد الدائم: موسيقى الشعر العربي بين التطور و الثبات. ط3. مكتبة الخانجي بالقاهرة: 1413هـ. 1993م. ص151.

(2) المرجع نفسه، ص151.

(3) د. حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني. دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي. ط1. الدار الثقافية للنشر. القاهرة: 1418هـ. 1998م. ص36. ص37.

(4) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ط5. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة: 1978م. ص426.

الآذان في فترات زمنية منتظمة، ويعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن". فأضحت هذه الأخيرة أسرة للأسماع وللقلوب فإن كان صوت القافية وإيقاعها يوحى بالفرح انطبع هذاعند المتلقي، وإن كان عكس ذلك أيضاً فإنه ينطبع لدى المتلقي شعور آخر، فهي آخر ما يلتقطه مسمعه. "وقد درس النقاد الأصوات على مستواها الإيقاعي ضمن مظهرين: القافية والسجع... على أن الأهمية الصوتية للقافية تكمن في الرّوي وحركته أي المجرى... وإن كان الإيقاع في الرّوي متأتّماً «خفته» فإنّ هذا الإيقاع متأتّ أيضاً من جهة تماثل الرّوي في كامل أبيات القصيدة"⁽¹⁾. والتّناغم الصوتي والإيقاعي في لدن القصيدة ينتج عنه شرارات تخترق المسامع وتوهج الأفئدة وتعلّم جيّداً أسباب اكتساح القافية... فالقافية تفرض نفسها على الفور، وترسخ، من تلقاء ذاتها وفي ذاتها، المعنى الذي يراد التعبير عنه، وذلك لأن الأمر قد لا يتعلق بمجرد تنظيم مظهرها"⁽²⁾. بل يتعداه إلى ما وراء ذلك إذ يتغلل إلى الأعماق ليكشف لنا عن المسارب الخفية التي تواربها هذه الأخيرة إذ أنّ "دور القافية حاسم، وعليه فمن المناسب وصفه بأكبر ما يمكن من الدّقة"⁽³⁾.

وعليه نجد بأنّ هذه الأخيرة لها دور جد مهم وهي في أحضان النّص الشعري، فهي تتوج كل عمل فني وتظهر ألمعيتها من خلاله، من جميع الجوانب صوتية كانت أم إيقاعية. "والحق أنّ من الضّروري حتّى نفهم القافية، أن لا نرى فيها مجرد تكرار لصوت بعينه، إنّ القافية وسيلة لإبراز الإيقاع، إنها الوزن. وقد أصبح اهتزازاه واضحاً للأذن، إذا نظرنا إلى القافية من هذه النّاحية وجدنا أنّها تستخرج بسهولة من القوانين الفزيولوجية والنفسية التي يخضع لها تكوّن البيت"⁽⁴⁾.

(1) ينظر توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع. ط2. عيون المقالات للنجاح الجديدة. الدار البيضاء: 1987. ص139 ص140.

(2) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية. تر. مبارك حنون/ محمد أوراغ. ص236.

(3) المرجع نفسه. ص209.

(4) جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة. ص176.

وهذا يعني أنّ حالة الشاعر النفسية والجسدية تطفو على جسد النص وتؤثر فيه، وهذا ينعكس على المردود أو الإنتاج الأدبي، إذ تتمظهر القافية من خلاله فتساب القوافي الرنانة وهي تومئ إما على الفرح أو الحزن والتشاؤم أو الفخر أو المدح أو الرثاء إلخ... وهذا حسب الأحوال. ونجد القافية وهي تنتج لنا ذلك الصوت الذي يدغدغ الأسماع، ويتشكل عبره إيقاعات مختلفة "تنتج لنا الشّعور بمتعة الإيقاع... تلك هي المتعة التي نحسها حين نسمع مرتين صوتاً واحداً أي جرساً بعينه"⁽¹⁾. فالأذن تعشق الصوت الذي يتولد عنه الإيقاع، "والقافية تكمل السيمفونية بانسجامات موزونة نستريح عندها، إنها أشبه بالصدى، ولكنها صدى لا يرجع صوتاً عادياً بل صوتاً موسيقياً، ترجّعه وفقاً لإيقاع الوزن... وتتنوع الحروف الصوتية التي تتألف منها القوافي يكون أشبه بتنوع جرس الآلات الموسيقية"⁽²⁾.

وأصوات القافية شبهت بجرس الآلات الموسيقية لأنها كذلك، ووجه الشبه بينهما هو ما تبعثه كل منهما في نفس المتلقي من أريحية وإنتشاء لما يُسمع "فالشاعر يستخدم الأصوات التي تتلائم بصورة ما مع الجو النفسي والشّعوري للقصيدة، كما يستخدم هذه الأصوات ليعبر من خلالها عن فكرة أو معنى، وبهذا يمكن أن نجد ما يمكن أن نسميه الصدى الصوتي للمعنى"⁽³⁾. وهنا يدخل دور القافية أيضاً لكونها "نسق من الأصوات"⁽⁴⁾، وبما أن القافية كغيرها من الأصوات تشتمل على خصائص تجعلها مميزة تسطع في سماء الشعر كما يسطع النجم في كبد السماء. لذلك قيل "بأنّ القافية يجب أن تكون عذبة الرنين، حلوة النغم، خصوصاً أنّ القافية شريكة الوزن في خاصية الشعر إذ لا يُسمّى شعراً إلا إذا كان

(1) المرجع نفسه. ص 177.

(2) المرجع نفسه. ص 178.

(3) د. حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني. ص 60.

(4) المرجع نفسه. ص 37.

بوزن وقافية معاً⁽¹⁾. ونجد في روح القافية إيقاعاً يبعث الحياة في جسد النص، ويجعله متداولاً عبر الأزمان، وتعد هذه الأخيرة حبل الوريد الذي يساعد في سماع نبض النص وإيقاعاته وفي هذه الهنيهة نسوق أبياتاً شعرية يتحدث أصحابها عن القافية. إذ يقول كعب بن زهير⁽²⁾ (645/26):

فمن للقوافي شاتها من يحوكها إذا ما ثوى كعب وفوز جرول
وقال زياد الأعجم (718/100)⁽³⁾:

وقافية حذاء بت أحوكها إذا ما سهيل في السماء تالأ
وروى الجاحظ لبعض الشعراء⁽⁴⁾:

وقافية لجلتها فرددتها لدى الفرس لو أرسلتها قطرت دما
ونلمس من خلال هذه الأبيات أن هؤلاء الشعراء وغيرهم كثير اعتمدوا في أشعارهم على القافية. إذ كانت شغلهم الشاغل وبها تزدان أشعارهم فهم "تنبهوا إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، وإلى وجوب ارتباط موسيقاها بدلالة القصيدة معنى ومبنى. وإرتباط موسيقى الشعر الملحن بمعناه والغرض الذي نظم فيه"⁽⁵⁾. وبما أن القافية مشكله من مقاطع صوتية، فهي تتكرر عبر سلسلة الأبيات أو تختلف المهم أنها تحدث نغماً إيقاعياً خاصاً.

(1) أدونيس: الشعرية العربية. ط1. دار الآداب. بيروت: خزيان يوليه. 1985. ص26.

(2) كعب بن زهير: الديوان. شرح: علي فاعور. ط1. دار الكتب العلمية. بيروت: 1407هـ. 1987م. ص73.

(3) زياد الأعجم: الديوان. تحقيق: يوسف بكار. ط1. دار المسيرة. بيروت: 1403هـ. 1983م. ص90.

(4) الجاحظ: البيان والتبيين. ج1. ص130.

(5) د.حسن محمد نور الدين: الشعرية وقانون الشعر. ط2. دار المواسم لبنان. بيروت: 1426هـ - 2005م. ص95.

فكل بيت يمثل الفضاء الذي يشغله الإيقاع، ومجموع الأبيات يشكل
الفضاء - القصيدة⁽¹⁾.

ووسط هذا الكل المتكامل ووسط هذه الأنوية الدلالية التي يكمل كل منها عمل
الآخر ينتج لنا النص، بمقاطعته الصوتية ووظائفه التنظيمية المقفاة، فالقصيدة جسد
يتوزع عبره كل عنصر من العناصر السابقة ليكون عنصراً فاعلاً وفعالاً داخل هذا
الجسد، فالوزن يحدث صوتاً من خلال توزيعه المنتظم والألفاظ والكلمات بترابطها
وتجاذبها يصل إلينا وعبرها مرمى الشاعر. أمّا عن القافية فهي المسك الذي يعطر
به هذا الجسد عبر تجانس صوتي ملفت للانتباه.

1- موسيقى القافية (ترانيم القافية وإيقاعاتها):

إذا ما بحثنا عن عماد القافية ومركزها نجد الرّوي وإذا ما بحثنا عن المقطع
أو الحرف الذي يحدث رنة موسيقية نقول الرّوي وإذا ما بحثنا عن الحرف الذي
يتسلل داخل الأذن محدثاً إيقاعاً نقول الرّوي فنجدته يشترك في عدّة عوامل مهمة،
إيقاعية وصوتية، إذ أنه "الحرف الذي يلزم في كل أنواع القوافي ويتمحور دائماً
حول التكرار الصوتي... وتعرف القصائد بنسبتها إلى الرّوي فيقال لامية العرب
ودالية النّابغة ومميمية زهير، وليس من السّهل تعريف الرّوي فتعديده يجري غالباً
بصفة حدسية وهذا التّحديد يقتضي النظر في عناصر مختلفة:

1. موقع الحرف من البيت.
2. طبيعة الحرف الصوتية.
3. الطبيعة النحوية للحرف عندما يكون كلمة أو جزء من كلمة.⁽²⁾

(1) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية. ص 187.

* ترسيمة توضح الدور الصوتي و الإيقاعي للقافية في تشكيل الوزن العام للقصيدة.

(2) د. مصطفى حركات: نظرية الوزن في الشعر العربي وعروضه. ط. دار الآفاق. الجزائر: 2005.

وهنا تدخل موسيقى الحرف إذ أن الرّوي يقتسم هذه المهمة ليس لكونه رويًا فحسب، بل لكونه حرفًا أيضًا، فليس كل حرف يصلح أن يكون رويًا، فهذا الأخير يتصدر عرش القافية ولا يتزحزح عن مكانه إذ أن الشعر لا تكتمل تقفيته إلاّ به، فبلغ من الأهمية كل مبلغ.

ولقد تحدث د. إبراهيم أنيس عن حروف الهجاء التي تقع رويًا وقسمها إلى أربعة أقسام حسب نسب شيوعها في الشعر العربي⁽¹⁾ " وهي:

1. حروف تجيء رويًا بكثرة وهي: {الراء، اللّام، الميم، النون، الباء، الدال، السين، العين}.

2. حروف متوسطة الشّيع وهي: {القاف، الكاف، الهمزة، الحاء، الفاء، الياء، الجيم}.

3. حروف قليلة الشّيع وهي: {الضاء، الطاء، الهاء، التاء، الصاد، الثاء}.

4. حروف يندر أن تأتي رويًا وهي: {الذال، العين، الخاء، الشين، الزاي، الظاء، الواو}.

ومن هنا نرى أن هناك سرًا وسحرًا في إختيار الحروف التي تصلح رويًا والتي لا تصلح وكلّ هذا يدخل ضمن الصّوت والإيقاع، "والقافية نوع من التّرجيع الصّوتي المتكرر الشّديد الصّلة بغنائية اللّغة العربيّة"⁽²⁾، والرّوي يعتبر الوشم الذي يُستدل به على القافية، فإذا ما إختارنا حرف الباء لكونه صنف من بين الحروف التي تتنقى لتكون رويًا لأنّه "له قيمة صوتية موسيقية تتناسب جو القصيدة وإيقاعها الحماسي الشّديد، فالباء صوب شديد مجهور. ولقد حرص القدماء على الجمهوريّة في ضوء تلك الظاهرة المسماة «الفلفلة» ذلك لأنهم أرادوا إظهار كل ما في هذا

(1) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص248.

(2) د. صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي. ص31.

الصّوت من قوة⁽¹⁾. فحرف الرّوي يختاره الشعراء للتّقفية بعد النّظر فيما إذا كان يخدم معانيهم وإيقاع قصائدهم أم لا، لذلك "تتكفّل القافية الموحدة أو الرّوي بإعطاء النّغم الموحّد في القصيدة لتقابل وحدة النّغم في المقطوعة الموسيقية مثل حرف الباء في قول أبي تمام تكرر في نهاية كل بيت:

السّيف أصدّق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللّعب⁽²⁾
وإذا اخترنا حرفاً آخر لنبحث في مدى إيقاعيته وفعالية صوته نجد الرّاء أيضاً تصور لنا مشهداً حياً من خلال هذه الأبيات للبحثري وهو يصف لنا موكب المتوكل وقد تراحمت فيه العربات وحوافر الخيل إذ يقول⁽³⁾:

أظهرت عزّ الملك فيه بجحفل بجب يحاط الدين فيه وينصر
خلنا الجبال تسير فيه وقد غدت عدداً يسير بها العديد الأكثر
فالخيل تصهل والفوارس تدعي والبيض تلمع والأسنة تزهر

ف نجد حرف الرّاء بموسيقاه وطبيعته التكرارية الصّوتية قد رسم لنا صورة الموكب بكلّ براعة، وبهذا نلمس ونلاحظ ذلك التّمازج الملفت للانتباه بين «القيمة الصّوتية والنفسية» للقافية فالقارئ المطلع على الشعر القديم يلاحظ مثلاً كثرة ورود حرف العين رويًا لقصائد الرّثاء، الأمر الذي يلفتنا إلى ما في جرس العين من مرارة وتعبير عن الوجد والجزع والفرع والهلع.

كما يلاحظ ورود حرف السّين رويًا لقصائد كثيرة عاطفتها الأساسية الأسف والأسى والحسرة... وحين نتأمل النّماذج الشعريّة الجيدة نرى هذا التّمازج بين القيمة الصّوتية والقيمة النفسية "فالتّشكيل الصّوتي صدى الشّعور القائم في

(1) د. صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي. ص 31.

(2) محمد عبد الغني المصري/ مجد محمد الباكير البرازي: تحليل النّص الأدبي - بين النظرية والتّطبيق - ط 1. مؤسسة الوراق. عمان: 2005. ص 55.

(3) البحثري: الديوان. ت. الوليد بن عبيد بن يحيى. نط. دار صادر. بيروت. د. ت. مج 1. ص 24.

النفس" (1). وباختيار الشاعر للرّوي المناسب لقافيته ينتقل لنا عبره أحاسيسه ومشاعره، فيذوب الشاعر في النص ويذوب النص فيه. وهذا كله يحدث بشكل روتيني. ونجد الكاتبة الشاعرة نازك الملائكة تتحدث في كتابها «سيكولوجية الشعر» عن سيكولوجية القافية إذ تقول (2): "بأن تقفية القصيدة مطلب سيكولوجي، فني ملح..."، وتعتبر القافية "قتال ومصاولة، وهي تنزل على السمع نزول الرّعود، وكل قافية قبلية تتفجر في آخر الشطر... وإنّ القافية ليست مجرد كلمات عابرة موحدة تروى، وإنما هي حياة كاملة" (3). حياة لكامل القصيدة ولأنها بدونها تسلب الرّوح من القصيدة فتصبح بذلك نثرًا لا شعراء، والقافية برويها تكتسب "القيمة الصوتية التي تتبع من تلك الحاسة السّمعية التي تفرق بين مخارج الحروف ودقائق النغم. وهي مشتركة غير مميزة في لغات كثيرة فلا شعر في لغة من اللّغات يغير إيقاع، وقد يجتمع كلّ من وزن وقافية وترتيل في القصيدة الواحدة ولكنّه اجتماع نادر في لغات العالم، ميسور في لغة واحدة على أكمل الوجوه لامتيازها بالخصائص الشعريّة الوافرة في ألفاظها وتراكيبها وهي اللّغة العربيّة" (4).

وبعد كلّ ما تمّ إيرادُه من أقوال نخلص إلى القول بأنّ للقافية دورًا مهمًا وذلك لأنها تخدم كلّ من الصّوت والإيقاع معًا، لأنها صوت وإيقاعٌ موسيقي بلا منازع ذلك لـ "أنّ القافية بهذا المفهوم أصبحت تعتمد في المرتبة الأولى على الحاسة الموسيقية الكامنة في الألفاظ كأصوات لها دلالات عند الشاعر" (5).

فهي بكلّ ما فيها من كوامن صوتية وإيقاعية تتفرد بالكثير من الخصوصية.

(1) د. صابر عبد الدّائم: موسيقى الشعر العربي. ص 161.

(2) مقال لأحمد فضل سبلول. إسلام أون لاين. نت islam.online.net. ص 2.

(3) المرجع نفسه (islam.online.net). ص 7.

(4) د. صابر عبد الدّائم: موسيقى الشعر العربي. ص 163.

(5) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث - مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية - ص 211.

2- بين القافية والتّغيم:

بعد دراستنا لكل من التّغيم والقافية لمسنا اشتراكها في نقطة مهمة وهي كونهما يشكّلان إيقاع النّهاية، وهذا نتيجة الموقع الهام الذي يتمركزان فيه، فتكمن "أهمية القافية في أنها تقع في نهاية البيت أي في الموقع الأساس للتّغيم في اللّغة العربية، مما يؤثر تأثيراً حاداً على إيقاع النّهاية Cadence والذي هو أهمّ موقع - إيقاعياً - في البيت"⁽¹⁾، مما يثري القصيدة صوتياً وإيقاعياً، فتتشكل بذلك موسيقى خاصة لا غنى للشّعر عنها.

إذا فكل منهما - القافية والتّغيم - يشتركان في إضفاء لمسة مغناطيسية تجذب إليها كل متذوّق ومتلذذ للشّعر. وعليه فإنّه بالقافية والتّغيم يصل الشاعر إلى مبتغاه في بعث وزرع الصوت الموقع والنغم الموسيقي لدى المتلقي قارئاً كان أو مستمعاً.

3- الصّوت واللّون:

لقد تحدّث عن هذا العنصر د. أحمد مختار عمر في كتابه اللّغة واللّون وأظهر بأنّ هناك علاقة بين كلّ من الصّوت واللّون، ونريد كشف الحجاب عنها إثراء للموضوع ليس إلّا "فالعلاقة بين الصّوت واللّون تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية ومدلولات فسيولوجية تخضع لما يسمى بظاهرة «السينتزيا» أي العلاقة التّزامنية بين الصّوت واللّون أو الارتباط والتّسيق بين نوعين مختلفين من الأحاسيس"⁽²⁾.

ونوع التّرباط بين هذين العنصرين غريب جدّاً، وإذا ما حللنا هذه الغرابة نصادف أنّ: "البياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت وعليه فهو علامة

(1) د. سيد البحر اوي: العروض وإيقاع الشعر - محاولة لإنتاج معرفة علمية - دط. الهيئة المصرية العامة للكتاب: 1993، ص128.

(2) د. صابر عبد الدّائم: موسيقى الشعر العربي. ص14.

طبيعية إذ غياب الحروف يرمز بالطّبع إلى غياب الصّوت⁽¹⁾. وكما أنّ السّواد يُعبّر عن الحياة التي تومئ لنا بالصّوت، إذ حضور الحروف يؤذن بقدوم الصّوت. ويقول د. أحمد مختار عمر وهو بصدد تحليل فكرة من تناولوا هذا الطّرح: "الصّوت واللّون كلاهما ظاهرة موجية Wave Thenomeon وعليه فإنّ كلاّ منهما يمكن وصفه باعتبار.

- الطّاقة الكلية أو الاتساع.

- التّردد أو عكسيّاً طول الموجة.

- الصّفاء... وغير ذلك.

وبالتحديد فإنّ الطّاقة الكلية تقابل في الصّوت العلو Loudness وفي اللّون اللمعان Brightness والتردد يقابل في الصّوت درجته Pitch وفي اللّون أصله Hue⁽²⁾.

وكما يوضح د. أحمد مختار عمر التّمائل بين كل من الصّوت واللّون وأعطى له عنواناً وسمه بـ"التّمائل في التّتابع التّطوري للأصواع الفنولوجية واللّونية"⁽³⁾.

ومن خلال ما ذكر سابقاً نلمس أنّ هناك نقاط اشتراك بين كل من اللّون والصّوت وبالأخص في الألفاظ المستعملة أثناء الحديث عن كلٍ منهما (كالعلو والصّفاء والانتظام والطّاقة والتردد إلى غير ذلك...) فهي متداولة في كليهما.

(1) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري. ط1. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء: 1986. ص55.

(2) د. أحمد مختار عمر: اللغة واللّون. ط2. عالم الكتب: 1997. ص171.

(3) المرجع نفسه. ص173.

4- القراءة الإنشادية وفاعليتها في إبراز العناصر الفونيمية والإيقاعية:

تعتبر القراءة الإنشادية وسيلة استتطاق للنص الشعري فهي تبعثه من الصمت إلى الصوت، من السكون إلى الحركة وذلك بالتفاعل بين كل من النص والقارئ. وذلك حتى تتبدى أكثر فأكثر روعة النص الشعري بإيقاعاته المختلفة وأصواته العذبة الجذابة، ولذلك فـ"الممارسة الإنشادية لفن الشعر ترقية لقيمه الجمالية، وتشخيصاً لما هو منوط ببلاغته من وظائف روحية، وتوكيداً لهويته التمثيلية لأنّ في الشعر من القيم التلّفظية الكامنة ما هي أدخل في صميم إبداعه، وليست تتأدى إلاّ بحصول ملكة إنشادية هي من أخصّ خصائص هذا الفن، حيث تمنح بعض المدارج الإيقاعية فطنة لسانية سمعية متميزة"⁽¹⁾. فاللسان يتذوق الشعر كما يتذوق الطعام ولكن ليس رغبة في سدّ رمقه بل ليغذي روحه، فيلجأ الإنسان إلى القراءة ليشبع غريزته المعرفية، ولم تعد القراءة تعني إكتشاف المعنى المختبئ في مكان ما من النص وإنما أصبحت تعني بناء المعنى انطلاقاً من العناصر التي يتضمنها النص"⁽²⁾ إيقاعية كانت أو فونيمية، فهي العلامات الدالة والشفرات المميزة لأي نص: وقد تعرفنا حتى على الحالة النفسية التي كانت تخالج الشاعر أثناء كتابته للنص وذلك عن طريق النبر والتّغيم، أو المقطع أو المفصل أو التجنيس، وللحروف وأجراسها علاقة أيضاً. فإن كانت سهلة منتقاة تيسر الإنشاد بها والعكس صحيح و"هكذا تتضمن قراءة الشعر طريقة التذوق والفهم والتّقويم، وتعني شعرية القراءة ابتكار الأفق الخاص بهذه الطريقة بمواكبة الأفق الإبداعي في النص المقروء"⁽³⁾. أي العلم بمخارج الحروف وبمواطن المؤثرات الصوتية والإيقاعية وذلك ليزداد الأداء حسناً وجمالاً.

(1) د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص 241.

(2) محمد البرهمي: ديداكتيك النصوص القرآنية بالسلك الثاني الأساسي- النظرية والتطبيق - ط 1. دار الثقافة. الدار البيضاء: 1998. ص 28.

للمزيد من المعلومات ينظر: د. أحمد مختار عمر: اللغة واللون. ص 172. ص 174.

(3) أدونيس: كلام البدايات. ط 1. دار الآداب. د ت. ص 27.

وبتطور العلم تطورت حتى طرق القراءة والتلقي فسَلطت عدسات المخابر الصوتية على القراءة الإنشادية فأصبح الصوت الناتج أثناء القراءة يظهر في شكل صور طيفية تظهر درجة علوه أو انخفاضه إلى غير ذلك.

فالقارئ يمحّص ويتفحص "الأنساق الصوتية، لفظية كانت أو موسيقية، لما لها من خصائص فريدة لم يصف الشعر العربي في عصوره اللاحقة سوى تنويعات عليها"⁽¹⁾.

وباكتشاف المتلقي القارئ لتلك الأنساق الصوتية بأنواعها فإنه أثناء "القراءة الإنشادية التنغيمية التقطيعية للسياق تفتح أمام اللسان فواصل زمنية تكون ساحة للنفس بأن تتخذها مسارب تعرج من خلالها إلى فضاءات المعاني المتأولة حتى كأن كل صوت حرف يحيل على معنى بذاته أو معانٍ بالنظر إلى ما تستتبعه القراءة الشعرية المعبرة من مناسبات إيقاعية عاملة على إنتاج الدلالة الشعرية"⁽²⁾. وجمال اللغة بدلالاته المختلفة تبرزه لنا القراءة الإنشادية، فباتت الرسالة - الكاتب الشاعر- يصور لنا نصّه بقيمه وجمالياته والمتلقي بأدائه المتميز يظهر لنا تلك القيم " فلا تتوقف مدلولات الأشياء في معظم الأحيان على باتّ الرسالة، بل على متلقيها، أعني قارئ الشيء والواقع أن الشيء متعدد الدلالات أي يمكن لقراءات عديدة"⁽³⁾. فالمتلقي بأدائه وبقراءته الإنشادية يطبع على النفس أثرًا وذلك بإعطاء الحروف حقها من المخارج، وكذا مراعاة مواطن النبر والتنغيم... وناهيك عن الجرس الموسيقي الذي ينتج أثناء القراءة نتيجة تأثير القافية برويها فهو "يبعث الإيقاع الموسيقي في داخل القصيدة والأبيات تساعد على حيوية الشعر واستمرار

(1) جوبت فخر الدين: الإيقاع والزمان -كتابات في نقد الشعر- . دط. دار الحرف العربي. دار المناهل. بيروت. لبنان. 2003م. ص54.

(2) د. عميش العربي: الدلالة الشعرية. (محاضرات لطلبة التخرج في قسم ليسانس الأدب العربي وقسم الماجستير). 2003. 2004م. ص46.

(3) رولان بارث: المغامرة السيميولوجية. ترجمة: عبد الرحيم حزل. ط1. دار تبنمل. مراكش: 1993. ص47.

عطائه رغم فوات المناسبة وربما إذا استعيد الشعر نفسه في مناسبة أخرى غير الأصلية يؤثر في النفس كتأثيره في المرة الأولى وربما أكثر من ذلك⁽¹⁾. وهذا راجع إلى مدى قدرة المُلقي للنص الشعري وبراعته أثناء الإلقاء أو الإنشاد، وإذا تمكن من التأثير نجد أنه عبّر به من زمن مضى إلى زمنه الذي هو فيه، فيكون بذلك قد حقق أهدافاً كثيرة بقراءته الإنشادية، هذا بالنسبة إلى إحياء نصوص سابقة. أما إذا كان النص المبعوث جديداً فلا ينقص ذلك من براعة المُلقي شيئاً.

ويعرف د. العربي عميش الإنشاد بأنه "رفع الصوت والمبالغة فيه بالقراءة مع تكييف تنغمي تجلية للخصائص الإيقاعية، وهو حال بين القراءة والغناء مثلما هو تشخيص آخر لهوية الشعر به يتناقص الخطاب ويثرى... لأنّ الإنشاد يعطي أبعاداً زمكانية جديدة متجددة... ويبدو أن لرفع الصوت بتوقيع الشعر وتقطيعه وتنغميه مهاماً إنشادية وزنية وظيفية"⁽²⁾. فاللغة الإنشادية تخدم الموقف الإنشادي "والإنشاد في أعماق غاياته متصل بالارتجال ونشاط الحسّ وفطنة القريحة وهي في جملتها انفعالات قائدة إلى إنتاج رونق الكلام وجزالته"⁽³⁾. حتى أن الجاحظ أقر بأهمية الإنشاد في قوله "والعرب ترى في ترك ممارسة إنشاد الشعر شيئاً شبيهاً بالموت"⁽⁴⁾. وهذا لما له من وقع خاص في حياة كل من الكاتب والمتلقي. ويدخل ضمن الإنشاد نظرية مهمة وهي نظرية الفصاحة، فلها دور كبير في العملية الإنشادية وفي إيصال التأثير والتأثر بالنص.

ويتحدد قانون الفصاحة في مبدأ الخفة والثقل فكل ما كان خفيفاً على اللسان خفّ على حسّ الإنسان، وكل ما ثقل على اللسان استهجنه الإنسان. "فالعبارات إذا

(1) ينظر: د. قدور إبراهيم عمار المهاجي: دراسات في الأدب العربي قبل الإسلام. ط1. دار: 1998م. ص150. ص151.

(2) د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص253.

(3) المرجع نفسه. ص261.

(4) الجاحظ: البيان والتبيين: مج1. ص183. ص184.

كانت مستعذبة جذلة ذات طلاوة، فالاستعذاب فيها يحسن المواد والصيغ والائتلاف والطلاوة تكون باختلاف الكلام من حروف ثقيلة وتشاكل يقع في التأليف⁽¹⁾، و هذا يجعل كلاً من عمليتي الإنشاد والتلقي يسيرة.

فالمنشد يظهر مهاراته الإنشادية أثناء أدائه جاعلاً النص سنده الذي يركز عليه وليس الإنشاد في أعدل أدائه إلا ضرباً من تركيز اللسان على تحقيق الأصوات بالكيفيات اللفظية المعدول بها عن أصلها في عرف اللغويين وإن مهارة الشاعر المنشد تكمن في مدى تفننه في إثراء الجانب التغمي من لغة القصيدة بالقدر الذي يرقى بها عن مواصفات الخطاب الأدبي العادي، فيضفي عليها صبغة أدائية ستعين كثيراً بالمظاهر الدلالية غير الصوتية حركة وإشارة ودلالاً وتوجعاً. وسيمياء الإشارات تخدم أيضاً الطريقة الخطابية للمنشد، وقد يُعبّر عن الموقف من خلال الإشارات التي يعمل بها أثناء الإنشاد.

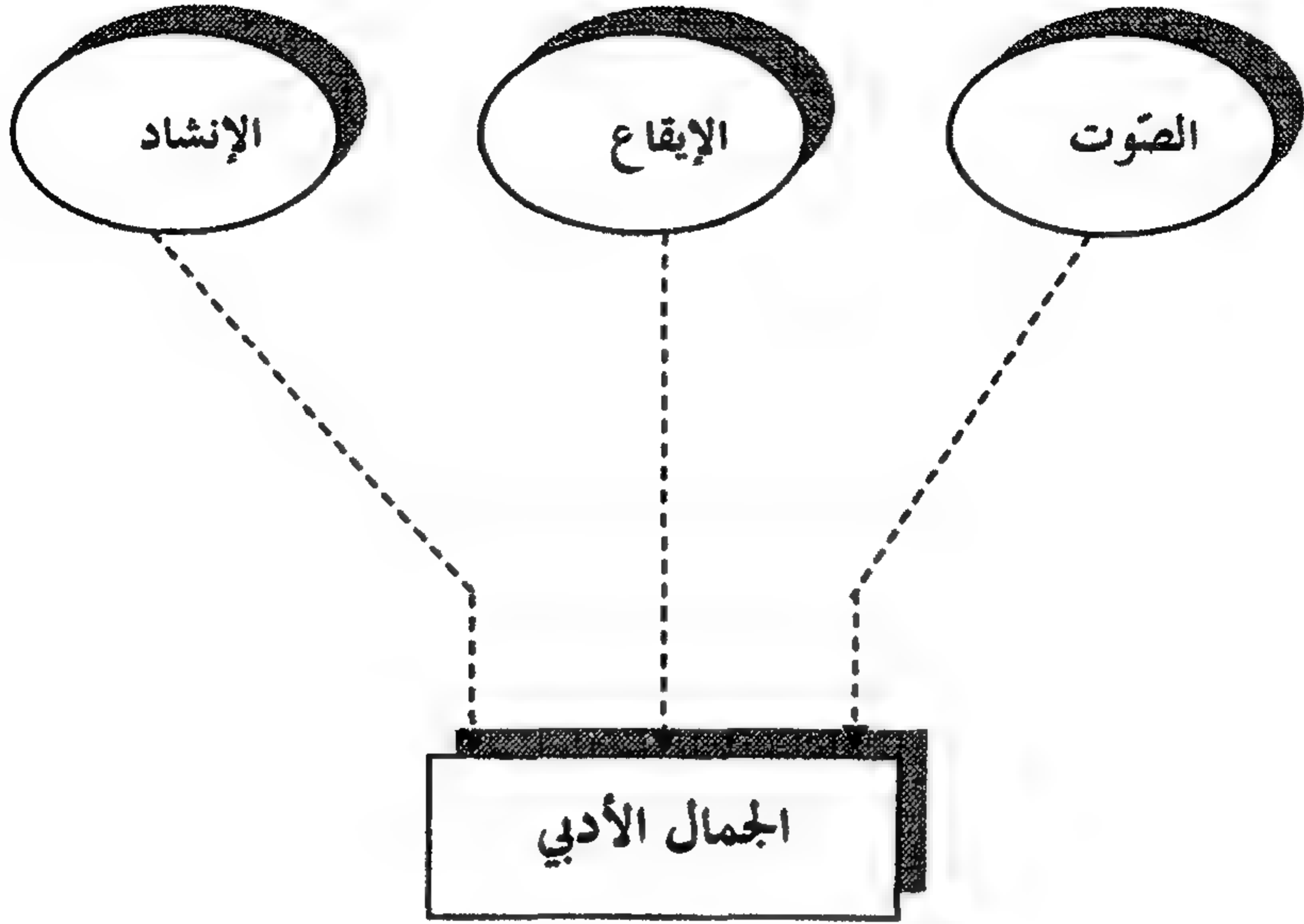
ومن خلال هذه الإطلاة السريعة على القراءة الإنشادية لمسنا علاقة التأثير والتأثر بينها وبين الصوت والإيقاع فهي تبرزهما في أحسن الحل وأبهاها "وبالتالي فإن القراءة الشعرية أو بالأحرى الإنشاد بولد فينا تحسس قيمه الإيقاعية جملة من المعايير الوزنية هي ألحق بالخصوصيات الفنية"⁽²⁾. وكذا الصوتية فعلينا ألا نغفل العلاقة القائمة بين الإنشاد والصوت والإيقاع فبالإنشاد ينتعش كل منهما - الإيقاع والصوت - فالجمال موضوعي في الكلام ولا بد من البحث عن أسبابه وعمله بالتذوق الواعي القائم على أسس معرفية يستعين بها القارئ على اكتشاف وتعليل الاستحسان الذوقي بالدليل الذي يقنع المتلقي، ويصور الخصائص الذاتية للنص التي جعلت منه نصاً جميلاً مؤثراً⁽³⁾. وباجتماع الأيقونات الثلاثة (الإيقاع - الصوت - الإنشاد).

(1) د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص 272.

(2) المرجع نفسه. ص 284.

(3) د. حامد صالح الربيعي: القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم. دط. مركز بحوث اللغة العربية وآدابها. مكة المكرمة: 1417هـ. ص 6.

يتحقق الجمال الأدبي المفضي إلى اللذة الأدبية، وهذه الترسّيمة توضح لنا
الانسجام بين هذه الايقونات الثلاثة وصولاً إلى الجمال الأدبي.



إنّ من النّاس من يبحث عن جمال الصّورة ومنهم من يبحث عن جمال
الرّوح، وعشّاق الأدب والشّعْر خاصّة يبحثون عن الجمال الأدبي بجميع مكوناته
وعوامله و(الصّوت والإيقاع والإنشاد) من بينها.

الفصل الثالث

تنويع المؤثرات الصوتية

لإيقاعية التائية

البطون الثالث

تتويج المؤثرات الصوتية لإيقاعية التائية

المبحث الأول

الشنفري وتائيته

1- توطئة (كتابة القصيدة والتعليق عنها)

- يقول الشنفري⁽¹⁾:

وما ودّعت جيرانها إذ تولّت
وكانت بأعناق المطي أظلت
فقضت أمورا فاستقلت فولّت
طمغت فهبها نعمة العيش ولّت
إذا ذكر النسوان عقت وجلّت
إذا ما بيوت بالملامة حلت
إذا ما مشت ولّا بذات تلقّت
على أمها وإن تكلمك تبت
فلو جنّ إنسان من الحسن جنّت
لجاراتها إذا الهدية قلّت
بريخانة ريخت عشاء وطلت
لها أرج ما حولها غير مستت
وبين الجبا هيئات أنشأت سربتي
لأكسب مالا أو ألقى جمّتي
ولم تذر خالتي الدموع وعمّتي
وأصنحت في قوم وليسوا بمبتتي

ألا أم عمرو أجمعت فاستقلت
فقد سبقتنا أم عمرو بأمرها
بعيني ما أمست فباتت فأصنحت
فواتدما باتت أمامة بعدما
أمنمة لا يخزي نأها حليها
يحل بمنجاة من الأوم بيتها
فقد أعجبتني لأسقوط قناعها
كان لها في الأرض نسيًا تقصته
فدقت وجلّت واسنكرت وأكملت
تبنت بغير النوم تُهدي غوبها
فبتنا كأن البيت حجر حوّلنا
بريخانة من بطن حليّة أمرعت
غدوت من الوادي الذي بين مشعل
أمشي على الأرض التي لن تُصيرتي
إذا ما أتتني ميتتي لم أباليها
وهني بي قوم وما إن هأتهم

(1) ديوان الصّعاليك. شرح: د. يوسف شكري فرحات. ط. دار الجيل. بيروت: 2004. ص 15. ص 16.

وَأُمُّ عِيَالٍ، قَدْ شَهِدْتُ تَقْوَتَهُمْ
تَخَافُ عَلَيْنَا الْجُوعَ إِنْ هِيَ أَكْثَرَتْ
عَفَاهِيَّةَ لَنَا يَقْصِرُ السُّتْرُ دُونَهَا
لَهَا وَفَضَّةٌ فِيهَا ثَلَاثُونَ سِيحْفًا
وَتَأْتِي الْعَدِيَّ بَارِزًا نِصْفُ سَاقِهَا
إِذَا فَرَعَتْ طَارَتْ بِأَبْيَضٍ صَارِمٍ
حَسَامٌ كُلُّونَ الْمَلْحِ صَافٍ حَدِيدُهُ
تَرَاهَا كَأَذْنَابِ السَّمْطِيِّ صَوَادِرًا
قَتَلْنَا قَتِيلًا مَهْدِيًا بِمَلْبَدٍ
سُنْجُزِي سَلَامَانَ بْنِ مَفْرَجٍ قَرَضَهُمْ
شَقَيْنَا بَعْدَ اللَّهِ بَغْضَ غَلِيلِنَا
أَلَا لَنَا تَزْرِنِي إِنْ تَشَكَّنْتَ خَلَّتِي
وَأَنِّي لَحَلَوٌ إِنْ أَرِنَدْتَ حَلَاوَتِي
أَبِي لِمَا يَأْبَى سَرِيعَ مَبَاعَتِي

إِذَا أَطْعَمْتَهُمْ أَوْتَحَتِ وَأَقْلَتِ
وَنَحْنُ جِيَاعٌ أَيَّ آلٍ تَأَلَّتِ
وَلَا تُرْتَجَى لِلْبَيْتِ إِنْ لَمْ تُبَيَّتِ
إِذَا مَا رَأَتْ أُولَى الْعَدِيِّ اقْشَعَرَّتِ
تَجُولُ كَعَفِيرِ الْعَانَةِ الْمُتَفَقَّتِ
وَرَامَتْ بِمَا فِي جَفْرِهَا ثُمَّ سَلَّتِ
جُرَازَ كَأَقْطَاعِ الْغَدِيرِ الْمُنْعَتِ
وَقَدْ نَهَلَتْ مِنْهُ الدَّمَاءَ وَعَلَّتِ
جَمَارَ مَنَى وَسَطِ الْحَجِيجِ الْمَصَوْتِ
بِمَا قَدَّمْتَ أَيْدِيَهُمْ وَأَزَلَّتِ
وَعُوفٍ لَدَى السَّمْعَدَى أَوَانَ اسْتَهَلَّتِ
كَفَانِي بِأَعْلَى ذِي الْحُمَيْرَةِ عِدْوَتِي
وَمُرٌّ إِذَا النَّفْسُ الصَّدُوفُ اسْتَمَرَّتِ
إِلَى كُلِّ نَفْسٍ تَنْتَحِي بِمَوَدَّتِي (1)

تشكل هذه القصيدة فسيفساء صوتية جميلة. تراوحت أصواتها وفق الألوان بين مجهورة دالة على العظمة ورمزنا لها باللون الأحمر الذي يوحي بالحرارة، حرارة الموقف والحياة بمختلف صراعتها وبين قطبيها المتتافرين - الخير والشر -. وأخرى مهموسة توحي بأنين صاحبها بعضها انفجاري شديد شدة الألم وشدة النار والأخرى ليّنة مرنة ورمزنا لها باللون الوردى، الذي يوحي لنا بحديث الذات حتى أنه يقال: -الأحلام الوردية-. ووردت أخرى انطلاقية ورمزنا لها باللون الأزرق لأنه لون سماوي يوحي لنا بالانطلاق في الأفق البعيد، وهنا يوحي لنا بإطلاق الشاعر لعنان لسانه حتى يعبر عما يعتل في صدره من متناقضات رسبتها في قلبه هذه الحياة. فكل لون من هذه الألوان لم نختره عبثاً، بل قاربنا بينه وبين عمل الصوت وتأثير اللون حقيقة. وهذا ما يرقى بالإيقاع العام للقصيدة، وهذا التشكيل

(1) ديوان الصّاعليّك: ص 19. ص 20.

من الحروف والأصوات يترك أثراً واضحاً على جسد القصيدة فكّماً "اختلفت أحوال الحروف حسن التأليف"⁽¹⁾، وها هنا تأكيد على نوع من التناوب والتراكم. فكيف تفاعلت هذه الأصوات وتلك مهيمنة ومتوّجة لإيقاع الكلمات التي وردت فيها؟

حقيقة أنّه لكلّ حرفٍ بصوته وإيقاعه مكانته التي لا تقارن بما هو عند غيره فمثلاً "الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف الطاء ولا الغين بتقديم ولا تأخير..."⁽²⁾، حيث أنّه لكلّ حرفٍ صوته وخصوصيته التي تميزه عن غيره لذا اشترط اختيار "ملافظ الحروف وانتظامها وصيغها ومقاديرها"⁽³⁾.

لكن قبل الفصل في تلك العلاقات المتبادلة بين الصّوت والإيقاع عامة، لنقف عند أول كلمة وردت في مطلع القصيدة لكونها الموضع و الرّكيزة في بناء القصيدة، حيث أنّه على الشّاعر "مراعاة تلك المهام التّوقيعية في مواضع من سيرورة الخطاب منها الاعتناء بالمطالع التي هي محل ارتكاز"⁽⁴⁾.

فإنّ المتبصّر لمطلع القصيدة يجد (ألا) وهي أداة استفاحية تنبيهية قد تكون استفهامية حول أمر ما قصد التأكيد: فقد استعملها شاعرنا ها هنا منزاحاً عن فكر الجماعة فهو قد يرى ما لا يراه غيره.

ضف إلى ذلك أنّه في التّحليل السيميائي للأداة نجد إحياء بالمنزلة "بين السّكون (الجمود) والنشاط (الانفعال)"، غير راضٍ بالماضي متفائلاً بالمستقبل فشاعرنا منفعل لموقف معيّن، إذن الصّورة بدأت تتضح. حيث أنّ الألم بنخر العظم واللّحم منه، ممّا جعله مضطرباً متسائلاً محذراً مؤكداً لما قد يفعله. بدليل أنّه بدأها (بالألف)، فهو صوت انطلاقي مجهور صائت يدلّ على انطلاق وبداية لعمل محدّد

(1) ابن جني: الخصائص. ج. 1. ص 57.

(2) الجاحظ: البيان والتبيين. ج. 1. ص 51.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأبناء. ط. 3. 1986. ص 222.

(4) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص 177.

كما أنه يُلَفِتُ الانتباهُ به، وهو دليل واستجابة لأمر ما كما هو موضح في مناسبة القصيدة. ثم يتبعه حرف (اللام) وهو حرف مجهور كذلك يوحى بتقل واستطالة وحتى بالأم في الأعماق لأمر متجدد في نظره حسب الظروف، ثم نجده يستعمل الألف الممدودة ليترك المجال مفتوحاً لهذا الألف حتى يبلغ مقصده، بل وحتى يشد انتباه المرسل إليه مدة أطول للسيطرة على نفسيته، وحتى بالنسبة للكلمة التي تليها أم فهو يستهلها بحرف انطلاق كما جرت العادة عنده ثم يليها حرف الميم بإشارة صوت أغنّ يصحبه صوت من الأنف عند النطق به موحياً بالحزن والحنين بل وحتى الأنين.

ثم لنلاحظ التتابع الصوتي (مخارج الحروف) في الكلمتين:

ألا: "أ/ل/آ" التسلسل من الداخل إلى الخارج

أم: "أ/م" التسلسل من الداخل إلى الخارج

* إنه هنا دليل على إخراج مكبوتاته وآلامه من باطنه بردة فعله هذه على الواقع بطريقة ما.

2- الشنفرى: نسبه/مولده/ استرقاقه/ وفاته/ شعره.

• نشأته: هناك اختلاف بين الرواة حول نسب الشنفرى ومن أهم ما ورد حول ذلك:

1. أنه "ثابت بن أوس الأزدي"⁽¹⁾ أحد الشعراء الصّاعليّك* المعروفين في الجاهلية وهو من أصول يمنية فهو قحطاني من الأزدي. أما بالنسبة لإسمه

(1) موسى إبراهيم: أجمل ما قاله الشعراء الصّاعليّك. ط1. دار الإسرائ للنشر والتوزيع. عمان. الأردن: 2005. ص30.

* الصّعلوك في لسان العرب هو الفقير الذي لا مال له، ثم تطوّر معناها فارتبطت بالشجاعة والبسالة مثل قول المتنبي:

متصعلكين على كثافة ملكهم متواضعين على عظيم الشّان.

هذا فهناك من أوله إلى كنية حيث نجد أنه "سمي بالشنفري (غليظ الشفاه) وهذا لقبه وكان من أعدى العدائين العرب"⁽¹⁾.

2. إن الشنفري من "الأوس بن الحجر بن الهنئ بن الأزد وأن بني شبابة أسروه وهو غلام صغير حتى أسرت بن سلامان أحد عناصر بني شبابة ففدوه فكبر عند أحدهم إلى أن خاصم ابنته فأقرّ بقتل مائة منهم جزاءً بما استعبدوه"⁽²⁾.

3. أمّا الرواية أرجعت غزوة الشنفري لبني سلامان "أنّ أحدهم وثب على أبي الشنفري وقتله وهو صغيراً فارتحلت به أمّه إلى فهم إلى أن بلغ أشده فتأثر لأبيه"⁽³⁾.

من خلال هذا نجد أنّ الروايات مختلفة فقط في سبب إغارته وفتكه لبني سلامان.

• الحدس بمولده:

من أصعب الأمور على دارس الأدب الجاهلي هو تحديد الزّمن لكثير من الأحداث خاصة في البحث عن ميلاد شاعر عظيم، لكن يمكننا أن نقول أنّ مولده كان قرابة العهد بالإسلام، ودليلنا "أنّه كان على صلة بشاعر صعلوك أسلم في ما بعد اسمه أبو خراش الهذلي"⁽⁴⁾، حيث نجد هذا الأخير عاش حتى خلافة عمر بن الخطاب الذي انتهت خلافته عام 24هـ.

(1) المصدر نفسه: ص31.

(2) ينظر: يوسف عون: أغاني الأغاني، ط. دار صادر، بيروت، د. ت. ج. 2، ص607.

(3) د. محمود حسن أبو ناجي: الشنفري، شاعر الصحراء الأبيّ، ط. 1. سحب الطباعة الشعبية بلحيش. وزارة الثقافة، الجزائر: 2007، ص18.

(4) المرجع نفسه، ص22.

• وفاته:

مات الشنفرى قتلاً وتختلف الروايات حول مقتله إلا أن الأخبار تكاد تتفق على أنه بعد هربه من بني سلامان أقسم على أن يقتل 100 رجل منهم، فكان يترصد الواحد تلو الآخر إلى أن بلغ 99 ثم احتال بنو سلامان عليه فقبضوا عليه بمساعدة أحد العدائين هو أسد بن جابر، عند نزوله إلى مضيق قصد شرب الماء وقتلوه عندها حوالي سنة 552م واجتروا رأسه وطرحوه اهانة له. إلا أن رجلاً منهم مرّ بجمجمته يوماً فرفضها فدخل في رجله عظم من الجمجمة فاهتجت رجله ومات منها فكان هذا الأخير هو تمام المئة⁽¹⁾.

• شعره:

جاء شعره ولید الفطرة، فقد كان ابن القفار عشير الضواري، فجاء شعره صورة لهذه الحياة: خشن الفكر والصورة والتعبير "كما جاء صادق القول دقيق التصوير ينقل الكلام الوضعي والصورة الحقيقية"⁽²⁾.

ومن أهم العوامل المؤثرة في شعره:

1. اتصاله بمشاهير شعراء الصّعاليك*.
2. أثر النظام القبلي في حياته.
3. الفوارق الاقتصادية والاجتماعية وتأثيرها في نفسيته.
4. الصّعلكة والصّعاليك ومذهبهم الاقتصادي والاجتماعي.

(1) ديوان الصّعاليك. شرح: د. يوسف شكري فرحات. ص 07.

(2) المرجع نفسه. ص 08. ص 09.

* تذكير: الصّعاليك: جمع صعلوك وهو لغة في لسان العرب بمعنى الفقير الذي لا مال له ولا سند وهو جماعة من شذاذ العرب الذين عاشوا في القفار متشردين ومتمردين وربطت في وقت ما بالشجاعة والبسالة لقول المتنبي:

متصعلكين على كثافة ملكهم متواضعين على عظيم الشأن.

3- تلخيص مضمون القصيدة:

في تائيته المفضلية المشهورة والتي بين أيدينا يحدثنا عن غزوة له لبني
سلامان أعدائه الألداء، على رأس جماعة من رفاقه الصّعاليك، وهو يبدأ الحديث
برسم صورة لرفاقه، صورة سريعة ولكنها قويّة ومحيّرة، فهم جماعة من
المغامرين قد أحمرت قسيهم.

فهو يأخذ في وصف خروج رفاقه، فيحدد الموضع الذي اجتمعوا فيه بأمره
تحديدًا جغرافيًا وزمانيًا دقيقًا، ثم يذكر الدافع إلى هذه المغامرة إلى أن ينهي شففته
باقترابه من هدفه حيث يراوح أعدائه ويعاديهم بغاراته ثم يعود للحديث عن أحد أهم
رفاقه وهو تأبط شرا الذي كان يقوم بتزويدهم ويتولى أمر "التموين" بطريقة طريفة
ومداعبة فهو في نظره "أمهم" التي تقوم على قوتهم.

مناسبة القصيدة: "لما ترعرع الشنفرى جعل يُغيرُ على الأزد مع فهم،
فيقتل من أدرك منهم، ثم قدم منى وبها حازم بن جابر (قاتل والده)، ف قيل له: هذا
قاتل أبيك، فشدّ عليه فقتله، ثم سبق الناس على رجليه، وبعد ذلك نظم لهذه
الآبيات"⁽¹⁾.

لقد أبرزنا سابقا من خلال قراءتنا أنّ الأصوات تتناسب مع إيقاعها مجسّدة
معنى محدّد، فمنها ما يعين "على الهمس و منها ما يعين على القوّة وأخرى تعين
على الفحيح"⁽²⁾، وعلى هذا نرى الشعراء القدامى مثلاً: "كانوا يأتون بألفاظ تتناسب
أصواتها الموضوع الذي يطرقونه فألفاظ الغزل جرسها رقيق، وفي الحرب لها قوّة
قارعة وحروف الرّثاء ترن بحزن عميق"⁽³⁾.

(1) ديوان الصّعاليك: شرح د. يوسف شكري فرحات. ص 15.

(2) أمنية طيبي: نظرية الفونيم والنصّ الشعري: دراسة تطبيقية. ص 05.

(3) حبيب مونسى: توترات الإبداع الشعري. ط. دار الغرب للنشر والتوزيع: 2001. 2002. ص 31.

فانطلاقاً من هذا تعدّد القصيدة الشعريّة - خاصّة القديمة منها - مجالاً خصّياً لإبراز مساهمة الصّوت المفرد بإيقاعاته المختلفة في إشعاعات متعدّدة، قد تخرج عن وعي الشّاعر وقبضته، وهذا ما يدخل ضمن عبقرية اللّغة من خلال الهيمنة الصّوتية التّغيميّة "إنشادية الأصوات"، والحرص على المخارج قصد الوصول إلى نفسية المتلقّي، فالصّوت غالباً عندما يتردّد بل ويتكرّر موقّعاً فهو مرتبط بعاطفة الأديب، فتتابع الأصوات ينتج لنا تراكيب مختلفة تجعلها بؤرة إيقاعية تلفت النّفس البشريّة متسائلة "عن أسباب تواترها على هذا النّحو دون غيره من الهيئات"⁽¹⁾.

وهذا ما يطبعها بسمة "التّداعي الصّوتي حيث تتداعي أصوات الحروف في شبه تكامل معجمي سحري الأداء"⁽²⁾.

وهذا ما سنحاول تجليّه في بعض الأبيات من قصيدة اخترناها كمادّة للتّطبيق.

لكن قبل الولوج إلى هذه الدّراسة علينا أن نقرّ أنّ الصّوت العربي له خصوصية يتفرّد بها دوناً عن الكثير من اللّغات الإنسانيّة الأخرى، فالمتتبع للكلمات العربيّة والمستلذّ لإيقاعاتها والمتأمّل في مخارجها وصفاتها يخرج بنتيجة أنّ الأصوات وأجراسها تطابق معانيها فلنحقق مثلاً في الفعل: دخل {د.خ.ل} تركيزنا يكون هل تتابع المخارج من الأمام إلى الخلق (من الخارج إلى الدّاخل)، فعل الدّخول وجرسه وعكسها خرج {خ.ر.ج} من الدّاخل إلى الخارج. وقد تطرّق إلى هذه القضية ابن جنّي (الخصائص) عاملاً على سياق الحروف، "فكان العربي يصوّر الأحداث والأشياء والحالات بأصوات حروفه"⁽³⁾. اعتماداً على التّأثير الصّوتي في إيقاعيّة الألفاظ والعبارات والتّراكيب، جعل الدّارسون المعارف القديمة

(1) المرجع نفسه، ص 32.

(2) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص 161.

(3) حسن عباس: خصائص الحروف العربيّة. نط. منشورات إتحاد الكتاب العرب - دمشق: 1998.

"منطلقاً لفتوحات ريادية تنقل الأصوات من دلالتها الأولية إلى ما تشيعه في صلب النصّ من معان قد لا يحملها النصّ أصالة، وإنما يقوم الصوت بشحنه في اللفظ والعبارة والتركيب عن طريق التوتر الحاصل من المعاودة والتكرار والهيمنة"⁽¹⁾، فالمقصود هنا هو أنّ الدلالة الموسيقية لا تكمن في المعاني المباشرة أي العلاقات بين الدال والمدلول فقط بل بتكرار ومعاودة وهيمنة الأصوات وتماتلها (إيقاع داخلي) ضمن الألفاظ كوحدات صغرى والعبارات كوحدات كبرى وفق تركيب وسياق عام ومنه الانزياح من العلاقات الاعتباطية إلى "العلاقات النفسية الإيقاعية داخلياً وخارجياً"⁽²⁾.

"فعمل تتابع أصوات الحروف يتحدّد بتأثيراتها اللسانية السّمعية في قيامها بوظيفة مجاذبة الأحوال النفسية والانفعالات البانية للحنة الجمالية، فعبر طغيان أجراسها مرّة وخفوتها مرّة أخرى تنقل الذات المتفهّمة للموقف الشعري من الموقف الهامشي الخارج عن تفاعلات الخطاب إلى الانغماس في بؤرة تفاعل المكونات الإيقاعية"⁽³⁾.

وقوفاً عند ما أقرّه حبيب مونسي نقف على مشارف تائية الشنفرى تحليلاً وتطبيقاً وذلك لما تستوفيه من شروط معاودة الأصوات وتكرارها وهيمنتها وكذا إيقاعاتها.

(1) حبيب مونسي: تواترات الإبداع الشعري. ص30. ص31.

(2) ينظر: محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري - البنية الصوتية في الشعر-. ص154.

وينظر عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم. ص102.

(3) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص162.

المبحث الثاني

احصائية الحروف وتحليل الأصوات

1- جدول احصائية الحروف المكرورة في التائية (الصفات والمخارج أفقيا)

الحرف																												البيت	
أ	ب	ت	ث	ج	ح	خ	ق	ر	ز	ن	ع	غ	س	ش	م	و	ي	هـ	ط	ظ	ض	ص	ل	ف	ك	د	ذ		
أ	ب	ت	ث	ج	ح	خ	ق	ر	ز	ن	ع	غ	س	ش	م	و	ي	هـ	ط	ظ	ض	ص	ل	ف	ك	د	ذ		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25					

2- جدول تحديد الحروف وصفاتها ضمن البيت الواحد:

عدد الحروف فيه (03 + 02 + 01)	المهموسة (03)	المجموع (02 + 01)	المجهورة (02)	الانطلاقية (01)	رقم البيت
44	09	35	21	14	01
44	07	37	24	13	02
45	15	30	18	12	03
43	10	33	22	11	04
43	12	31	16	15	05
44	08	36	22	14	06
42	11	31	19	12	07
41	13	28	18	10	08
45	13	32	23	09	09
45	10	35	21	14	10
42	12	30	19	11	11
40	10	30	20	10	12
47	09	38	21	17	13
45	07	38	20	18	14
47	09	38	20	18	15
43	10	33	17	16	16
41	12	29	17	12	17
40	10	30	14	16	18
45	12	33	18	15	19
47	13	34	15	19	20
46	12	34	19	15	21
40	10	30	19	11	22
44	11	33	22	11	23
42	07	35	22	13	24
46	07	39	25	14	25
42	07	35	26	09	26
46	08	38	24	14	27
47	13	34	18	16	28
47	11	36	20	16	29
42	09	33	17	16	30
1315	307	1008	597	411	المجموع

3- دراسة الأصوات وصفاتها السمعية ودلالاتها:

أ- الأصوات المهموسة:

وردت هذه الأصوات متفاوتة لم تسيطر إلا على حوالي 23,28% من القصيدة وأهمها:

1. التّاء: صوت مهموس، لكنّه انفجاري، يوحى بالاستمرار (أي استمرار العمل وعدم انقطاعه)، ويرى د. عبد الصّبور شاهين أنّ التّاء تدلّ على "الاضطراب في الطّبيعة، أو الملابس للطّبيعة في غير ما يكون شديداً"⁽¹⁾، فهو مرّة يوحى بالضّعف والرقّة كريحانة ومرّة القساوة والاضطراب مثل: تقصّه.

وهذا ما يساعد في تصوّر الحالة الشعورية التي كان يعيشها شاعرنا فهو مضطرب لما جرى ويقرّ أنّ ردّة فعله مستمرة لا محالة تردّد الحروف في كلّ الأبيات (لا يوجد بيت يخلو من هذا الحرف). علماً بأنّ هذا الأخير ورد بتاء تأنيث ساكنة في أغلبها سكون شخصه وضعيفة ضعف خصمه، فبالنسبة لهذا الحرف فلقد ورد بنسبة كبيرة تجاوزت 130 مرّة ما يعادل 09,89% في القصيدة إلى درجة أنّ رويّها كان من هذا الحرف فنسبت له وهذه أهمّ الأبيات التي وردت فيها التّاء:

البيت 3 ← 07 مرّات وذلك في قوله⁽²⁾:

بعينيّ ما أمست فباتت فأصنّحت فقضت أموراً فاستقّلت فوقّلت

البيت 15 ← 07 مرّات وذلك في قوله⁽³⁾:

إذا ما أتتني ميّتتي لم أباليها ولم تذر خالتي الدّموع وعمّتي

(1) عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوي. ط2. مؤسسة الرسالة. بيروت. لبنان: 1405هـ. 1985م. ص100.

(2) ديوان الصعاليك: ص16.

(3) المصدر نفسه، ص18.

البيت 17 ← 07 مرّات وذلك في قوله⁽¹⁾:

وَأُمُّ عِيَالٍ، قَدْ شَهِدَتْ تَقْوَتَهُمْ إِذَا أَطْعَمْتَهُمْ أَوْتَحَتْ وَأَقَلَّتْ
فالتاء كانت غالباً تاء تأنيث ساكنة، وهذا بالنسبة للقاعدة النحوية. أمّا القاعدة
البلاغية فهي ليست مرتبطة دوماً بالأنثى بل تكون عندما يكون العمل
يحتمل المشاركة بين الذكر والأنثى، أي أنّ هناك قاسماً مشتركاً بينهما مثل:
حَلَّتْ، جَلَّتْ، وَلَّتْ... إلخ. لكن عندما يكون الفعل خاصاً بالإناث فقط لا داعي
لإضافة تاء التأنيث الساكنة مثل أن تقول: امرأة حامل- امرأة مرضع، لأنّ الحمل
والرضاعة مثلاً مرتبطان بالإناث وحدهنّ دون الذكور.

2. الهاء:

صوت مهموس، رخو، مستفل من أقصى الحلق، فهو هواء مسترسل
متصاعد لا يعترضه أيّ حاجز في أيّ نقطة من الجهاز الصوتي، ويتلاشى بسرعة
و"يدلّ على التلاشي"⁽²⁾ وعبر عنه الخليل بالتهوّع، فهو "الأنسب للتعبير عن الآهات
والتهديدات المتكررة الطويلة"⁽³⁾ وكأنّ شاعرنا ها هنا وجد لنفسه مخرجاً ومتنفساً
من خلال هذا الصوت فراح يكثر منه سواءً أكان أصلاً في الكلمة مثل: الهدية أو
ضميراً مثل: قناعها. فنجد الهاء وردت 41 مرة بمعدل 03,12% أغلبها ضمير
متصل وأهمّ الأبيات التي وردت فيها الهاء هي:

البيت 10 ← 04 مرّات وذلك في قوله⁽⁴⁾:

تَبَيَّنْتُ بُعَيْدَ النَّوْمِ تُهْدِي غُيُوبَهَا لَجَارَاتِهَا إِذَا الْهَدِيَّةُ قَلَّتْ

(1) المصدر نفسه، ص18.

(2) عبد الصبور شاهين: في التطوّر اللغوي. ص101.

(3) أمينة طيبي: نظرية الفونيم والنص الشعري. ص09.

(4) ديوان الصعاليك: ص17.

البيت 16 — 03 مرّات وذلك في قوله⁽¹⁾:

وَهُنَّ بِي قَوْمٌ وَمَا إِنَّ هَنَأَهُمْ وَأَصْبَحْتُ فِي قَوْمٍ وَلَيْسُوا بِمَنْبِتِي

البيت 17 — 03 مرّات وذلك في قوله⁽²⁾:

وَأُمُّ عِيَالٍ، قَدْ شَهِدْتُ تَقَوُّتَهُمْ إِذَا أَطْعَمْتَهُمْ أَوْتَحْتُ وَأَقْلَنْتُ

3. الفاء:

صوت "مهموس شفوي أسناني"⁽³⁾ يصاحبه اهتزاز في الوترين الصوتيين وهو من الأصوات الساكنة التي فيها ينحبس الهواء انحباساً تاماً إلى غاية طلق عنانه⁽⁴⁾. فهو ينحبس بانغلاق وتطابق الأسنان بالشفاه ويصدر بعد فكهما وانفصالهما، ويوحى هذا الصوت غالباً إلى "نوع من التقشي" وهذا ما نلمسه من خلال القصيدة.

فوجد الفاء وردت حوالي 35 مرة بمعدل 02,66%، فمنها كذلك ما هو أصلي مثل نلّفت لكن أغلبها كانت متصلة استفتاحية ابتدائية أو للعطف وحتى تومي بنوع من الوعيد وتسلسل الأحداث وتتابعها بل وترابطها و أهمّ الأبيات الواردة فيها:

البيت 03 — 05 مرّات وذلك في قوله⁽⁵⁾:

بِعَيْنِي مَا أَمْسَتْ فَبَاتَتْ فَأَصْبَحْتُ فَقَضْتُ أَمْوراً فَاسْتَقَلَّتْ فَوَلَّتْ

(1) المصدر نفسه: ص17.

(2) المصدر نفسه: ص18.

(3) حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني. ص20.

(4) ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ص26. ص27.

(5) ديوان الصعاليك: ص16.

البيت 07 ← 02 مرّات وذلك في قوله⁽¹⁾:

فقد أعجبتني لاسقوط قناعها إذا ما مشّت ولا بذات تلفّت

البيت 20 ← 03 مرّات وذلك في قوله⁽²⁾:

لها وفضة فيها ثلاثون سيحفاً إذا ما رأت أولى العديّ اقشّعت

4. السّين:

ورد السّين عبر غالبية الآيات، هذا الصّوت المهموس الاحتكاكي الضّعيف الذي ما إن احتلّ كلمة أعطاهها معنى "الأنين والنّعومة أو الملامسة أو الاستقرار والخفاء"⁽³⁾، ولا غرابة في ذلك فهذا الصّوت احتكاكي صفيّري بمعنى أنّ المسافة بين المفارز وأصول الثّنايا ضيقة، الأمر الذي يجعل المكان ضيقاً جدّاً عند خروج الهواء، وكأنّ شاعرنا لمعاناته سيعبّر عمّا يتعب صدره بصعوبة شديدة، لا سيما أنّه لا يرضى بهذا الواقع (الحياة)، لأنّ نهايتها دوماً الفناء مأكداً مراحلها (دقت.....جلت.....اسبكرت.....أكملت) بداية بالدقة مروراً بالجلاء وصولاً إلى النّهاية والكمال. فهو هنا يتأسّف لهذه الحياة بمراحلها، ونجد هذا خاصة في البيت (03) و(09). كما أنّ حرف السّين تكرر في القصيدة حوالي 28 مرة ما يعادل 02,13%، وهذه أهمّ الآيات الواردة فيها:

البيت 03 ← مرّتين وذلك في قوله⁽⁴⁾:

بعينيّ ما أمست فبانّت فأصنّحت فقضت أموراً فاستقلّت فوالت

(1) المصدر نفسه: ص16.

(2) المصدر نفسه: ص19.

(3) حسن عباس: خصائص الحروف العربية. ص45.

(4) ديوان الصعاليك: ص16.

البيت 09 ← 3 مرّات وذلك في قوله⁽¹⁾:

فَدَقَّتْ وَجَلَّتْ وَاسْتَبَكَّرَتْ وَأُكْمِلَتْ فلو جُنَّ إنسانٌ من الحُسْنِ جُنَّتْ

البيت 30 ← مرتين وذلك في قوله⁽²⁾:

أَبِيُّ لِمَا يَأْبَى سَرِيعٌ مَبَاءَتِي إِلَى كُلِّ نَفْسٍ تَنْتَحِي بِمَوَدَّتِي

5. الحاء:

فالحاء كالسّين فيه من مواقف الحزن والنّواح المضمر ما فيه، فهو الدّال على "التّماسك البالغ وبالأخص في الخفيات"⁽³⁾. هذا الصّوت الضّعيف لما فيه من همس ورخاوة، كان الصّوت الأقرب للتّعبير عن البكاء الصّامت لشاعرنا "لم يبكي بكاءً جهرًا فهو من الأشداء والأقوياء"⁽⁴⁾ خاصة بعد وفاة أعزّ الناس إليه في نظره وهو الرّجل الذي عاش متصعلكًا ومتمدّدًا في الخلاء، فهو كبر على الصّلاية والقساوة لذا نجد الحاء مذكورة غالبًا في المواقف الصّعبة مثلما هو في:

البيت 11 ← 4 مرّات (حَجَر/رَجُل/ أَوْتَحَت/حسام) وذلك في قوله⁽⁵⁾:

فَبِتْنَا كَأَنَّ الْبَيْتَ حُجْرَ حَوْلِنَا بِرِيْحَانَةٍ رِيْحَتْ عِشَاءً وَطَلَّتْ

فهذا الحرف نجده تكرر لمرات قليلة حوالي 24 مرّة، بمعدّل 01,83% وهذه أهمّ الأبيات الوارد فيها:

(1) المصدر نفسه: ص17.

(2) المصدر نفسه: ص20.

(3) عبد الصبور شاهين: في التّطور اللّغوي. ص100.

(4) ينظر: حياته وشعره في البحث. ص99. ص100.

(5) ديوان الصّعاليك: ص17.

البيت 12 ← 03 مرّات وذلك في قوله:

بريْحانةٍ مِنْ بطنِ حَلْيَةٍ أمرَعَتْ لها أرَجٌ ما حولها غيرُ مُسْتَتِ

البيت 23 ← 03 مرّات وذلك في قوله⁽¹⁾:

حسامٌ كلونِ الملحِ صافٍ حديدُه جُرازٍ كأقْطاعِ الغديرِ المُنْعَتِ

6. الكاف:

هو الآخر صوت انفجاري مهموس يدل على الشيء "الذي ينتج عن الشيء في احتكام"⁽²⁾. فهو على هذا يوحي بالقوّة المؤثرة والفعالية "وإذا لفظ بصوتٍ عالي النبرة، وشيء من التّفخيم والتّجويّف يوحي بالضّخامة والامتلاء والتّجميع"⁽³⁾، لذا نجد الكاف ورد بنسبة قليلة وذلك حوالي 18 مرّة، بمعدّل 01,37% لأنّ شاعرنا ليس من ذوي الفخر والفخامة والجاه و نسوق على سبيل التّمثيل الأبيات التّالية:

البيت 08 ← مرّتين وذلك في قوله⁽⁴⁾:

كانَ لها في الأرضِ نِسيًّا تقصّصَه على أمّها وإنْ تكلمّك تبَلّتِ

البيت 28 ← مرّتين وذلك في قوله⁽⁵⁾:

ألا لا تزرني إن تشكّيتُ خلّتي كفاني بأعلى ذي الحميرةِ عذوتي

فهو لا يستعمل هذا الحرف كذلك لأنّه لا يريد تضخيم نفسه ولا تفخيمها.

(1) ديوان الصعاليك: ص19.

(2) عبد الصبور شاهين: في التطور اللّغوي. ص102.

(3) حسن عباس: خصائص الحروف العربية. ص68.

(4) ديوان الصعاليك: ص16.

(5) المصدر نفسه: ص20.

7. الشَّيْن:

الشَّيْن صوت مهموس احتكاكي لم يرد بالكثرة التي ورد بها غيره من الأصوات المهموسة، "فالشَّيْن أَسْتَشِينَتْ لَشَيْنِهَا لَذَا لَا نَجِدُ لَهَا اهْتِمَاماً كَبِيراً فِي تَرَاثِنَا الشَّعْرِي"⁽¹⁾ إذ أنه تكرر 11 مرة في القصيدة كلها بنسبة 00,84%، ولم يكن في غالبية الأبيات لأنه لا يخدم الموقف ولا حتى الحالة النفسية المضطربة التي تتتاب الشَّاعر. وعلى سبيل المثال نجده قد ورد في الأبيات التالية مرّات قليلة:

البيت 13 ← مرتين وذلك في قوله⁽²⁾:

غَدَوْتُ مِنَ الْوَادِي الَّذِي بَيْنَ مِشْعَلٍ وَبَيْنَ الْجَبَا هِيَهَاتَ أَنْشَأْتُ سُرْبَتِي

والبيت 14 ← مرة واحدة وذلك في قوله⁽³⁾:

أَمْشِي عَلَى الْأَرْضِ الَّتِي لَنْ تُضِيرَنِي لَأَكْسَبَ مَالاً أَوْ أَلْقِي جُمُتِي

وبما أن شاعرنا عزيز النفس لا يريد لألمه أن يتسرب من جنباته إلا لقريب محب، فهو لا يفضل الفضفضة عن الآهات والإفشاء بها، لذا ابتعد عن صوت الشَّيْن المتفشّي الذي يوحى "بالتفشّي بغير نظام"⁽⁴⁾. والمعهود أن الأذن تعشق الصّوت الحسن خفيف الوقع، وتمجّ الصّوت ثقيل الوقع.

8. الصَّاد:

صوت مهموس مستعل يدل على "المعالجة الشديدة"⁽⁵⁾، هذا الصّوت كذلك لم يتردد كثيراً إلا في بعض الأبيات، ليدلّ لنا على أن صاحبه ليس مستعلياً بل متواضعاً من أوساط مجتمعه آنذاك فهو ممن يعالج الأمور بطريقة عصبية انفعالية

(1) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص 42.

(2) ديوان الصعاليك: ص 17.

(3) المصدر نفسه: ص 18.

(4) عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوي. ص 103. ص 104.

(5) المرجع نفسه: ص 103. ص 104.

شديدة ليس له أن يقر عن آهاته وآلامه بل هو شديد شدة الصّخور والطّبيعة والبنية الاجتماعية التي يعيشها⁽¹⁾ فهذا الصّوت لم يرد سوى 10 مرات بنسبة 00,76% ومن الأبيات التي جاء فيها:

البيت 03 ← مرة واحدة وذلك في قوله⁽²⁾:

بِعَيْنِي مَا أَمَسَتْ فَبَانَتْ فَأَصْبَحَتْ فَقَضَّتْ أُمُوراً فَاسْتَقَلَّتْ فَوَلَّتْ

البيت 23 ← مرة واحدة وذلك في قوله⁽³⁾:

حَسَامٌ كُلُّونَ الْمَلْحِ صَافٍ حَدِيدُهُ جُرَازٍ كَأَقْطَاعِ الْغَدِيرِ الْمُنْعَتِ

ب- الأصوات المجهورة:

أمّا بالنسبة لهذا الصنف من الأصوات فنجدته متماشياً والموضوع العام للقصيدة فلقد سيطرت هذه الأخيرة على حوالي 76,72% من القصيدة 31.25% منها انطلاقية هوائية وسنركز فقط على أكثرها شيوعاً وأهمّها:

1. اللّام:

هو صوت مجهور مائع يحمل من الشدة التصاق اللسان بأصول الثنايا التصاقاً محكماً ومن الرخاوة تسرب للهواء عبر جنباته لعلّ هذا ما جعل عبد الصبور شاهين يرى أنّه يدل على "الانطباع بالشّيء بعد تكلفه"⁽⁴⁾. ممّا يوحي بالتماسك في الشّكل الذي يتخذه اللسان مع صوت اللّام وهو "ما يوحي بالنّقل في استطالته وما يدلّ على طول وعمق الّلم"⁽⁵⁾. كما أنّ صوته أصلاً هو أكثر

(1) ينظر: العوامل المؤثرة في شعره في البحث سابقاً.

(2) ديوان الصعاليك: ص16.

(3) المصدر نفسه: ص19.

(4) عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوي. ص101.

(5) أ. أمينة طيبي: نظرية الفونيم والنص الشعري. ص08.

الأصوات تداولاً في كلامنا العربي، فمن خلال "استقراء القرآن الكريم وبعض معاجم اللغة العربية تبين أن اللام وردت في القرآن الكريم 33022 مرة⁽¹⁾.

فاللام هنا مردّد بكثرة بحوالي 138 مرة بنسبة تفوق 10,49%، وهذا ما يوحي أن شاعرنا ها هنا متمسك بمحنته وفعلته بالرغم من فقدانه للوالد حيث نرى صوت اللام مردّداً في بعض الأبيات حوالي ثماني مرّات سواءً كان للتعريف أم أصلاً في الكلام مثل:

البيت 06 ← 06 مرّات وذلك في قوله⁽²⁾:

يُحَلُّ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللَّوْمِ بَيْتُهَا إِذَا مَا بِيوتٍ بِالْمَلَامَةِ حَلَّتْ

البيت 27 ← 07 مرّات وذلك في قوله:

شَفَيْنَا بَعْدَ اللَّهِ بَعْضَ غَلِيلِنَا وَعَوْفٍ لَدَى الْمَعْدَى أَوَانَ اسْتَهَلَّتْ

2. الميم:

صوت مجهور "يخرج الهواء أثناء النطق به من الأنف"⁽³⁾ لذلك فهو "صوت خيشومي"⁽⁴⁾ به غنة يدل على "الانجماع"⁽⁵⁾، أي على التماسك والضمّ كضمّ الشفتين أثناء النطق به وعلى المرونة والليونة وقد توحى كذلك إلى "القطع والاستئصال والكسر"⁽⁶⁾، وكان قرار شاعرنا قاطع وفاصل وحاسم قطع قتله و ثأره لمقتل والده. ورد صوت الميم بنسبة معتبرة في القصيدة ممّا يؤكد أن شاعرنا هنا جدّ متألم

(1) رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البصري. ط. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر: 1993. ص 59.

(2) ديوان الصعاليك: ص 16.

(3) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية. ص 156. و ينظر: كمال بشر: علم الأصوات. ص 348.

(4) ينظر: تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال. ص 19. ص 20.

(5) عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوي. ص 102.

(6) مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة. ط. منشأة المعارف: د. ت. ص 118.

داخلياً، لكنه دوماً متماسك نفسياً ومتمسك بما فعله، أو بما قد يفعله. لأنّ قواه لم تخر بعد لكونه قوياً، فالميم نجدها وردت حوالي 93 مرة بنسبة 07.07% وأهم الأبيات التي كررت فيها هي:

البيت 04 — 06 مرّات وذلك في قوله⁽¹⁾:

فواندماً باتت أمانةً بعدما طمعت فهبها نعمة العيش ولت

البيت 06 — 06 مرّات وذلك في قوله⁽²⁾:

يحل بمنجاة من اللوم بيتها إذا ما بيوت بالملامة حلت

البيت 26 — 06 مرّات وذلك في قوله⁽³⁾:

سنجزي سلمان بن مفرج قرضهم بما قدّمت أيديهم وأزّلت

3. النّون:

صوت مجهور "مائع" هو الآخر فيه من صلابة الالتصاق و رخاوة تسرب الهواء⁽⁴⁾ فهو، مقيد للغنة كونه لائط بالتغيم و"تكون فيها الغنة متى كانت من الأنف"⁽⁵⁾ ومع أنّ هذا الصّوت يوحي لنا بالألم وكثرة الأنين إلّا أنه يحمل معه في جنباته نوعاً من (الأناقة) كذلك، فيقول عبد الصبور⁽⁶⁾ عنه: "النّون تدل على البطون في الشيء، وعلي تمكن المعنى تمكناً تظهر أعراضه"، وهذا ما يؤكد أنّ شاعرنا ها هنا يحمل في جوفه من الألم والأنين ما يحمل علماً أنه متمكن من

(1) ديوان الصعاليك: ص16.

(2) المصدر نفسه: ص20

(3) المصدر نفسه: ص20.

(4) الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية. ص170. ص173.

(5) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأبناء. ص192.

(6) عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوي. ص102.

السيطرة على ما يخالجه، أي أنه يتجرّع ألمه رغم مرارته ويحبسه بداخله، لكنّ عزّة نفسه تسوقه قصداً لعدم الجهر به، فنجد صوت النون تردّد حوالي 84 مرّة في القصيدة بنسبة 06,39 %، وأهمّ الأبيات التي ورد فيها بكثرة هي:

البيت 09 ← 06 مرّات وذلك في قوله⁽¹⁾:

فدَقَّتْ وَجَلَّتْ واسْتَبَكَّرَتْ وَأُكْمِلَتْ فلو جُنَّ إنسانٌ من الحُسْنِ جُنَّتْ

البيت 11 ← 05 مرّات وذلك في قوله⁽²⁾:

فبِتُّنَا كَأَنَّ الْبَيْتَ حُجْرَ حَوْلِنَا بِرِيحَاتِهِ رِيحَتْ عِشَاءً وَطُلَّتْ

البيت 29 ← 05 مرّات وذلك في قوله⁽³⁾:

وَإِنِّي لَحَلَوٌّ إِنْ أُرِيدَتْ حَلَاوَتِي وَمُرٌّ إِذَا النَّفْسُ الصَّدُوفُ اسْتَمَرَّتْ

4. الباء:

لقد ورد حرف الباء بنسبة لا بأس بها تعدّت 54 مرّة ما يقارب 04,11 %، وهو "صوت شفوي مجهور انفجاري شديد"⁽⁴⁾، فتكرار هذا الصوت مهمّ لإيقاعية النصّ وأهمّ خصائصه "السّعة والانبساط"⁽⁵⁾، ممّا يؤكد على سعة النفس والصّدر الرّحب الذي يتحمّل المصاعب والآلام، فهو شديدٌ شدّة الحرف وبسيط بساطة التعامل مع ما يخالج نفسه من مكنونات وهذا ما نلمسه في أهمّ الأبيات التي ورد فيها ونذكر على سبيل المثال:

(1) ديوان الصّعاليك: ص17.

(2) المصدر نفسه: ص17.

(3) المصدر نفسه: ص20.

(4) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية. ص156.

(5) د. مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة. ص120.

البيت 06 ————— 04 مرّات وذلك في قوله⁽¹⁾:

يُحِلُّ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللَّوْمِ بَيْتُهَا إِذَا مَا بَيوتٌ بِالْمَلَامَةِ حُلَّتْ

البيت 10 ————— 04 مرّات وذلك في قوله⁽²⁾:

تَبَيَّنْتُ بُعَيْدَ النَّوْمِ تُهْدِي غُيُوبَهَا لَجَارَاتِهَا إِذَا الْهَدْيَةُ قَلَّتْ

البيت 30 ————— 04 مرّات وذلك في قوله⁽³⁾:

أَبِي لِمَا يَأْبَى سَرِيعٌ مِبَاءَتِي إِلَى كُلِّ نَفْسٍ تَنْتَحِي بِمَوَدَّتِي

5. الرّاء:

يوصف على أنّه "صوت مجهور تكراري ويتكون من تكرار ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعاً لذا سماه القدماء الصّوت المكرّر"⁽⁴⁾ وقد تكون مفخمة إذا كانت ساكنة وما قبلها مفتوح مثل (يرجعون) ومرفقة إذا كانت ساكنة وما قبلها مكسورا (فرعون) لهذا تعدّ "الراء المفخمة أحد الأصوات التي تتميز بالوضوح الصوتي"⁽⁵⁾ ومن صفاته وخصائصه "الاضطراب والتردد والتكرار"⁽⁶⁾.

6. العين:

صوت مجهور احتكاكي يدل على "خلو الباطن وعلى الخلو المطلق"⁽⁷⁾، أي فراغ الجوف له من خصائص الحروف كلّها تصيب، فقد "جمع لنفسه خلاصة ما

(1) ديوان الصعاليك: ص16.

(2) المصدر نفسه: ص17.

(3) المصدر نفسه: ص20.

(4) ينظر: عبد الله رمضان: أصوات اللغة العربية بين الفصحى واللهجات. ص97. ص98.

(5) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية. ص175.

(6) د. مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة. ص120.

(7) عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوي. ص102.

في أصوات الحروف العربية من خصائص ومعان⁽¹⁾. وهذا ما يؤكد د. العربي عميش فصاحبنا ها هنا لم يستطيع أن يحمل عبئ المعاناة فأخرج كلّ ما بداخله عن طريق ردّة فعله، قصد العيش مرتاح البال (الثأر من قاتل أبيه) فنجد صوت حرف العين ورد حوالي 41 مرة بمعدل 03,12% وورد بكثرة في الأبيات التالية:

البيت 04 — 04 مرّات وذلك في قوله⁽²⁾:

فواندماً بانت أمانة بعدما طمعت فهبها نعمة العيش ولّت

البيت 27 — 04 مرّات وذلك في قوله⁽³⁾:

شفينا بعبد الله بغض غيلنا وعوف لدى المغدى أوان استهلّت

7. الدّال:

صوت مجهور انفجاري، بدل على "التصلب وعلى التغير المتوزّع"⁽⁴⁾، فهو يوحي "بكل مظاهر القساوة والصلابة"⁽⁵⁾ كما في (دقت، الدّموع، العدي، الدماء....)، وقد توحى كذلك: "باللين والنعومة والغضاضة"⁽⁶⁾. وبالفعل فلقد تردّد هذا الصّوت في كلّ بيت تحدّث فيه صاحبه عن التّمادي والغضاضة والنعومة واللاتّاهي وعن غدر الزّمان وقساوة الحياة. فهذا الصّوت ورد بما يقارب 38 مرة بنسبة 02,89% وأهمّ الأبيات التي ورد فيها:

(1) حسن عباس: خصائص الحروف العربية. ص 111.

(2) ديوان الصعاليك: ص 16.

(3) المصدر نفسه: ص 20.

(4) عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوي. 101.

(5) د. مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة. ص 118.

(6) المرجع نفسه. ص 118.

البيت 10 — 03 مرّات وقد ورد بمعنى اللّينة وذلك في قوله⁽¹⁾:

تَبَيَّنْتُ بُعَيْدَ النَّوْمِ تُهْدِي غُوبَهَا لَجَارَاتِهَا إِذَا الْهَدْيَةُ قَلَّتْ

البيت 27 — 03 مرّات وقد ورد بمعنى الصّلابة وذلك في قوله⁽²⁾:

شَفَيْنَا بَعْدَ اللَّهِ بَعْضَ غَالِنَا وَعُوفٍ لَدَى الْمَعْدَى أَوَانَ اسْتَهَلَّتْ

وبالصّلابة والشّدّة نطوي هذا العنصر الذي انبجست لنا منه وعبره الكثير من الجماليات التي تزدان بها القصيدة، و حتى أنها كشفت لنا الحالة النفسية للشاعر وكل ما كان يعتل في صدره .

ج- الأصوات الانطلاقية:

الأصوات الانطلاقية هي أصوات اللّين "حروف اللّين كما يسميها النحاة القدامى"⁽³⁾ وهي أصوات مجهورة.كلّها تسمى بالانطلاقية الصائتة أو "الهوائية"⁽⁴⁾، لأنّ الهواء لا يعترضه أيّ حاجز أثناء النطق بها وقد وردت بشكل مكثّف في القصيدة لما "لها من وقع وصدي، كونها تمتاز بالوضوح، لذلك تشدّ انتباه المستمع إليها"⁽⁵⁾.

1. الألف:

الألف صوت انطلاقي مجهور لا يكون إلّا صائتاً، وقد ورد 244 مرّة بحوالي 18.55%، فقد اكتسح المساحة الكبرى في القصيدة. فلا نجده مثلاً وارداً في أيّ بيت من الأبيات أقلّ من خمسة مرّات في البيت الواحد، ومن خصائصه لفت انتباه المستمع إلى كلام المرسل وكأنّه تحذير وتنبية من أمر معيّن هذا عند البداية

(1) ديوان الصعاليك: ص17.

(2) المصدر نفسه: ص20.

(3) ينظر: حسام البهنساوي: علم الأصوات. ص46. ص47.

(4) المرجع نفسه: ص46.

(5) أمينة طيبي: نظرية الفونيم والنص الشعري- دراسة تطبيقية- ص13.

والارتكاز مثل: أميمة، أمها، أرض، أن، إنسان كما أنه يساعد في مدّ الفترة الزمنية لأنها في الأصل ما هي إلا "إشباع في كمية الهواء الصادر بالنسبة للفتحة"⁽¹⁾. الأمر الذي أضفى على القصيدة مسحة جمالية أكدت كل مرة أن الشاعر بحاجة لأن يخرج ما في باطنه آهات وآلام لأن ما بجوفه كثير وكثير مثل: (ثناها، بيتها، قناعها، جاراتها) فنجدّه وارداً بكثرة وعلى سبيل المثال في:

البيت 14 ← 10 مرة وذلك في قوله⁽²⁾:

أَمْشِي عَلَى الْأَرْضِ الَّتِي لَنْ تُضِيرَنِي لَأَكْسَبَ مَالاً أَوْ أَلْقِي جُمُئِي

البيت 20 ← 11 مرة وذلك في قوله⁽³⁾:

لَهَا وَقْضَةٌ فِيهَا ثَلَاثُونَ سِيحْفًا إِذَا مَا رَأَتْ أُولَى الْعَدِيِّ اقْشَعَرَّتْ

2. الواو:

صائت مجهور وقد يكون صامتاً أيضاً في حالات معينة وقد ورد بصورتيه في القصيدة وهو يدلّ "على الانفعال المؤثر في الظواهر"⁽⁴⁾، تماشياً مع الحركة التي تحدث أثناء النطق به، أي ارتفاع مؤخرة اللسان ناحية الحنك اللين، مع استدارة الشفتين وهي حركة عضوية ظاهرة كالأشجان الموجودة بداخل الإنسان والتي تؤثر فيه، فترسم معالمها على وجه صاحبه، فلقد ورد في جميع الأبيات دون استثناء، إلا أنه ورد صامتاً أكثر ليبين أن شاعرنا يحمل ما يحمل بداخله وأن أحداثه تحتاج لاسترسال لذلك يعتمد على بعض أدوات الربط مثل: (وهنيء، وإن تكلمك، وما أن هنا تهم، ورامت... إلخ).

(1) المرجع نفسه: ص13.

(2) ديوان الصّعاليك: ص17.

(3) المصدر نفسه. ص19.

(4) عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوي. ص103.

أما صائتاً فهو قليل جداً مثل: (الصدوف، تجول، دموع... إلخ). فالواو وارد حوالي 67 مرة بمعدل 05,10% وفيها 04,33% صامتاً و 0,77% صائتاً وأهم الأبيات التي تكرر فيها:

البيت 01 — 04 مرّات وذلك في قوله⁽¹⁾:

أرى أمّ عمرو أجمعت فاستقلت وما ودّعت جيرانها إذ تولّت

البيت 09 — 04 مرّات وذلك في قوله⁽²⁾:

فدقت وجئت واستبكرت وأكملت فلو جنّ إنسان من الحسن جئت

البيت 16 — 07 مرّات وذلك في قوله⁽³⁾:

وهنّ بي قوم و ما إن هنأهم وأصنحت في قوم وليسوا بمنبيّي

3. الياء:

صامت مجهور، يرد هو الآخر في صورة صائت والملاحظ ها هنا أنه ورد بصورتيه أكثر من غيره (الألف والواو)، حيث نراها صامته مثل: (عيني، العيش، بيوت، نسياء، الهدية) وصائته مثل: (سربتي، ميتي، عمّتي، منّتي، خلّتي، عدّتي، مودّتي). فنسب الحضور متقاربة على غرار سابقاتها فهو ورد حوالي 100 مرة، ما يعادل 07,60% فهو دالّ على "الانفعال المؤثر في البواطن"⁽⁴⁾ أي كلّ ما خفي فكان أعظم لا مجال للخوض فيه، ولا الحديث عنه بمجد، وأهمّ الأبيات الواردة فيها:

(1) ديوان الصعاليك: ص15.

(2) المصدر نفسه: ص17.

(3) المصدر نفسه: ص18.

(4) عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوي. ص103.

البيت 28 — 07 مرّات وذلك في قوله⁽¹⁾:

ألا لا تزرني إن تشكّيتُ خلّتي كفاني بأعلى ذي الحميرةِ عدوتي

البيت 30 — 06 مرّات وذلك في قوله⁽²⁾:

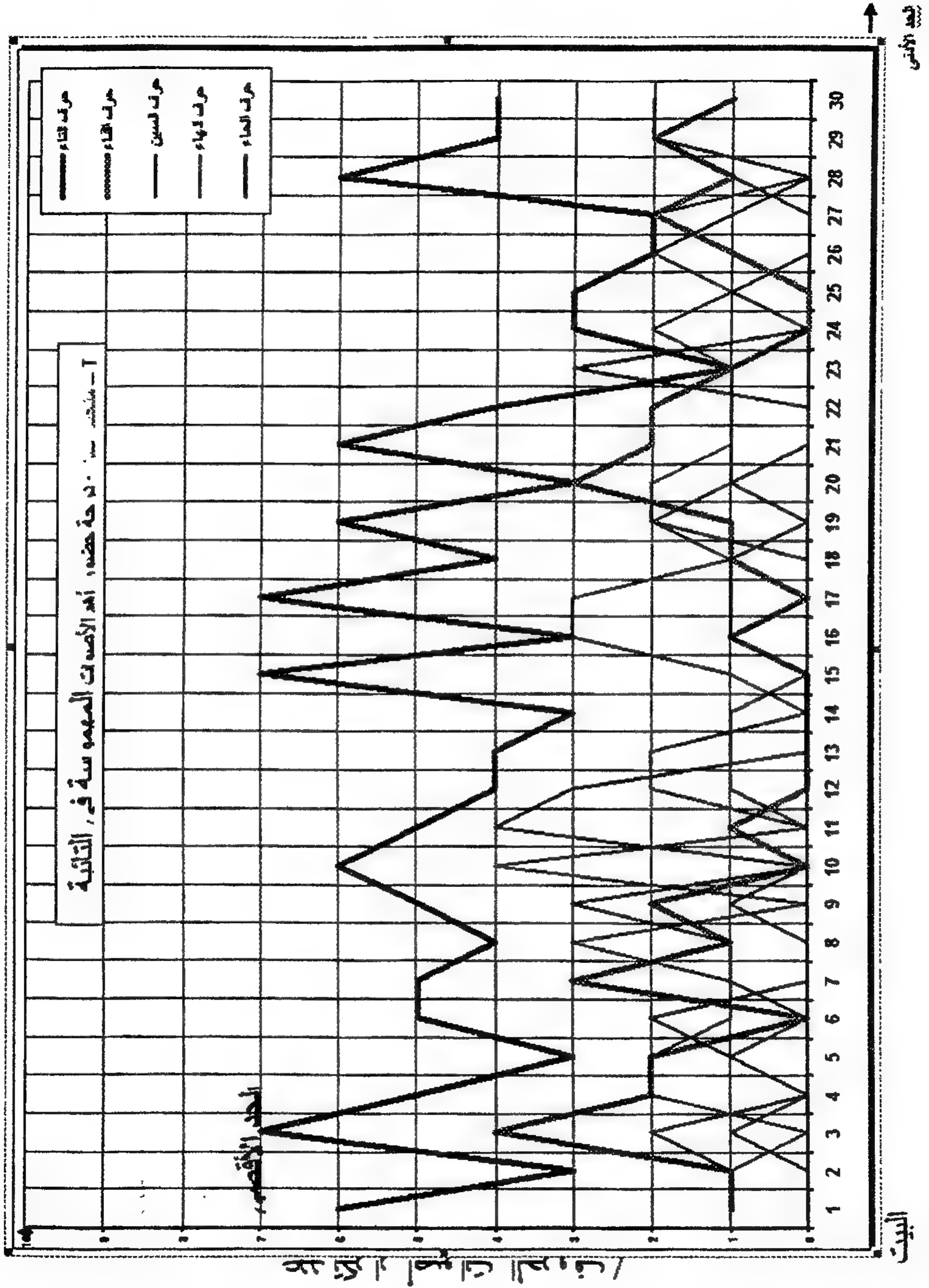
أبيّ لما يَأبى سريعُ مباءتي إلى كلّ نفسٍ تنتحي بمودّتي

هكذا نرى كيف راح شاعرنا يختار من الكلمات ما أوقعت أصواتها تفاعلاً يوحى بحرارة آلمة تارة، وصموده وانفعاله وهمّته تارة أخرى، إذ أنّ الشاعر أكثر من الأصوات المجهورة الانطلاقية لنصاعته ووضوحها قصد إعطاء قيم تمييزية وتوضيحية، وتنبية الغير لما يمكنه فعله اقتراناً بجرسية الأصوات ووقعها على أذن المرسل إليه وصولاً إلى قلبه.

(1) ديوان الصعاليك: ص20.

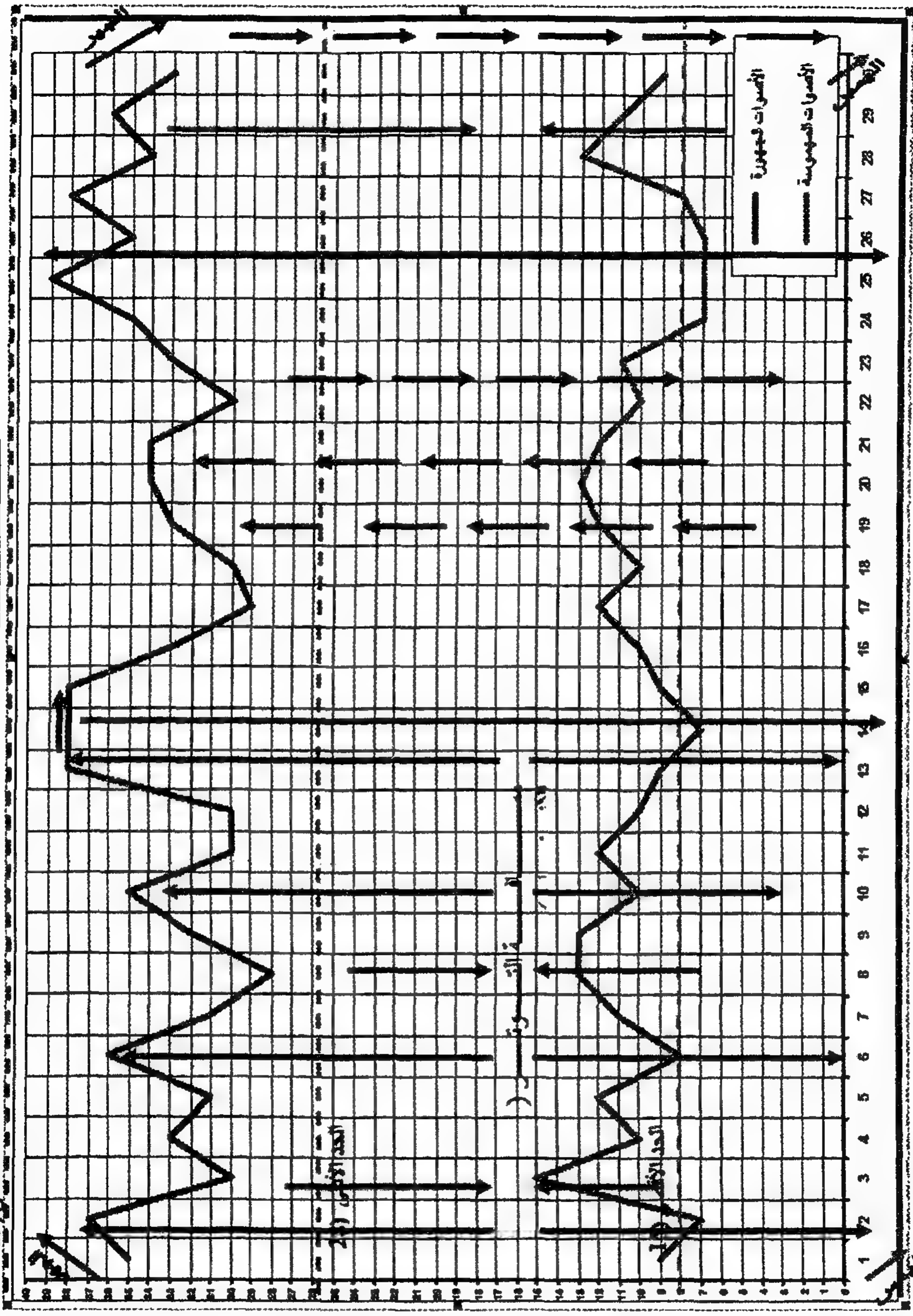
(2) المصدر نفسه: ص20.

4 - منحنيات قياس درجة حضور أصوات الحروف



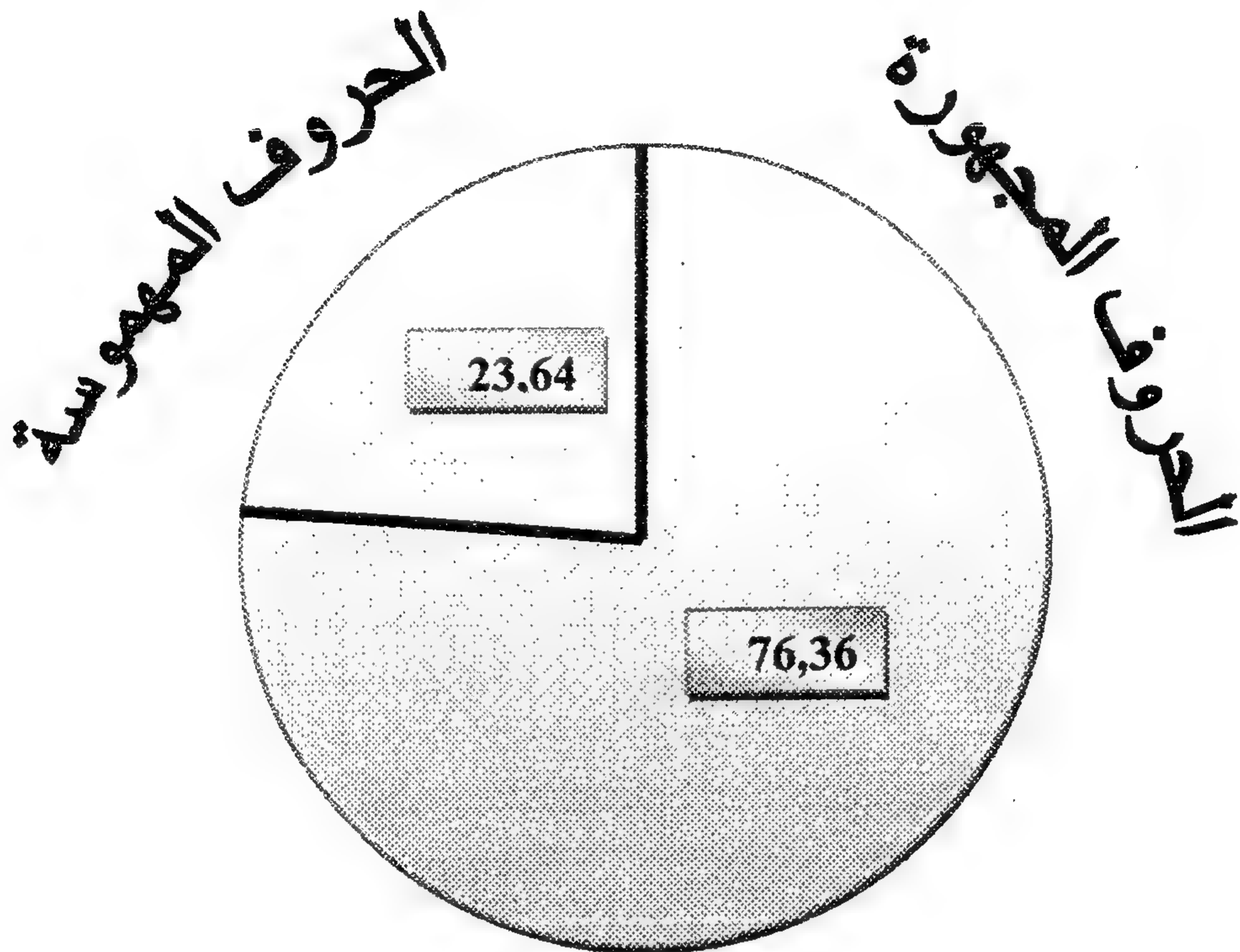
III - منحنى يبين : درجة الجهر و الهمس في الثانية

4 الحد الأقصى (39)

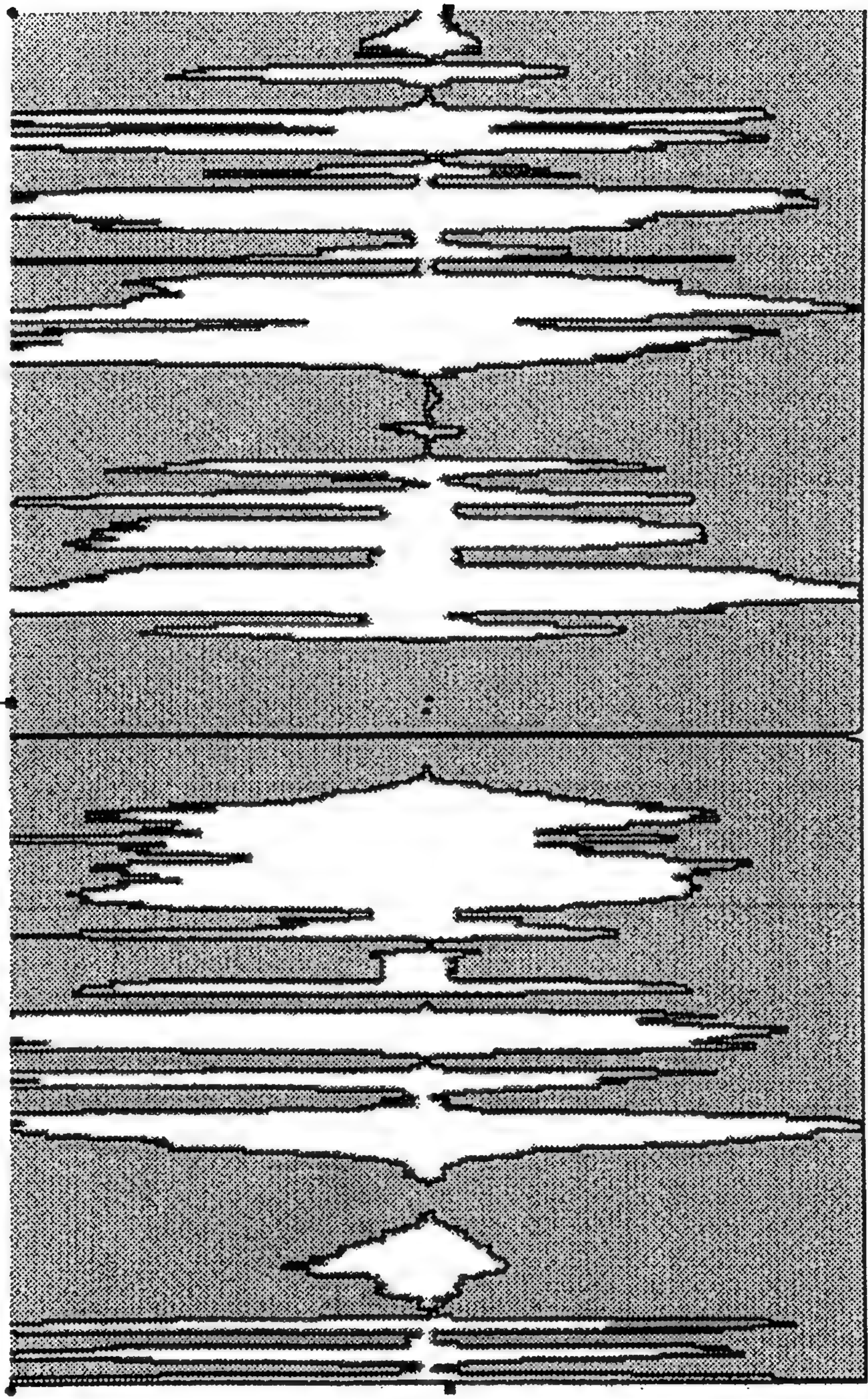


عدد تكرار الحروف حسب صفاتها

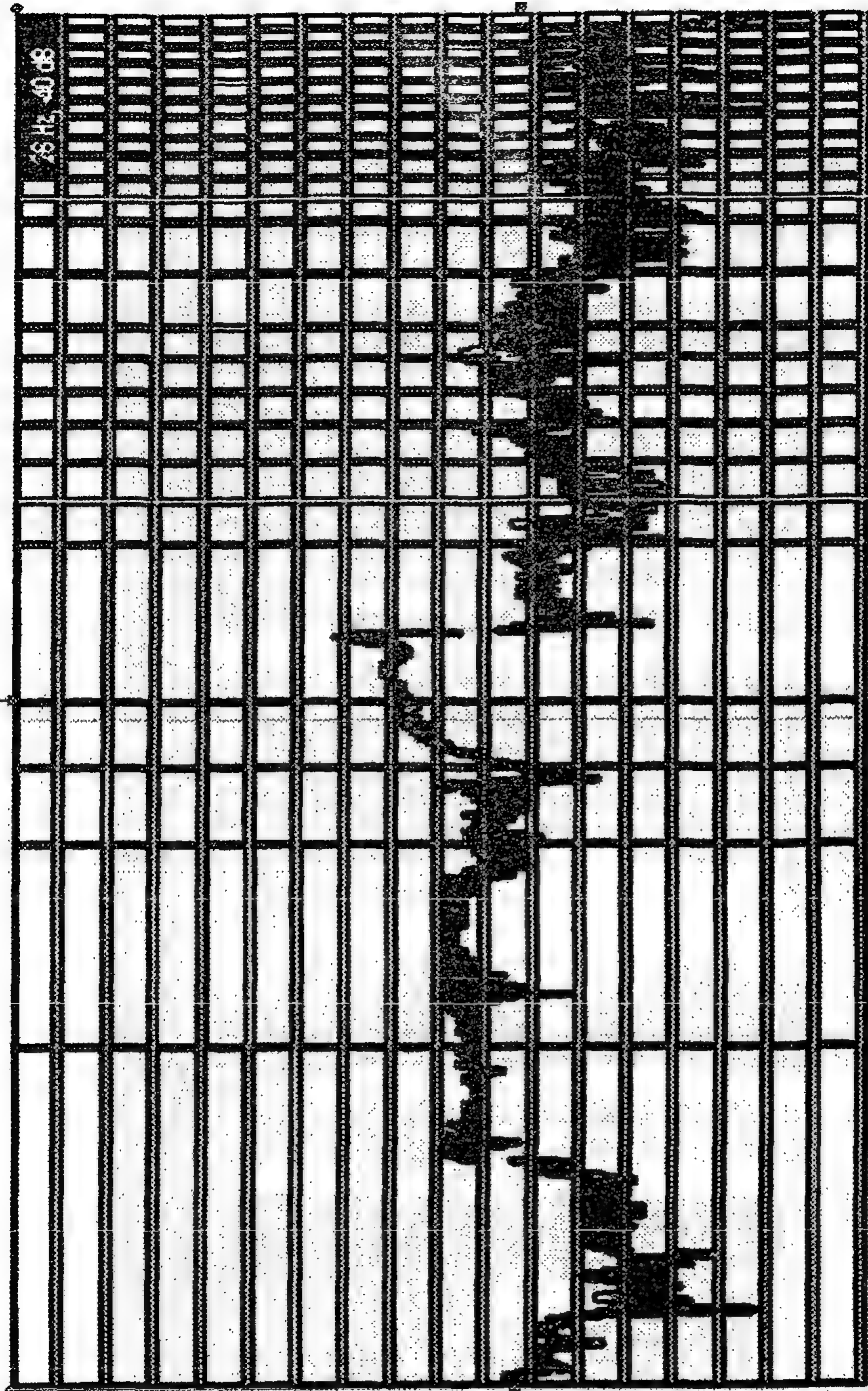
5- دائرة تمثل نسبة حضور الحروف في التائية حسب صفاتها



(ي) ف ل ت آ ذ ب آ ل و ت ش م أ م آ ذ ا آ د ع آ ن ي ط و ي س أ ل ي ن ت ب ج ع ا د ي ف



الشكل 1 : نموذج للكثافة الطيفية



الشكل 2: نموذج للكثرة التوافقية (الفيزيائية)

تحليل المنحنيات والدائرة النسيية:

تعليق على المنحنى (01):

نلاحظ من خلال المنحنى الأول والمتعلق بالأصوات المهموسة وفق الدائرة النسبية أنها موجودة بتذبذب عدا التاء التي نراها مسيطرة في هذا الصنف من الأصوات وبقلة بمعدل 48,23%، ضمن المهموسة فقط فهي تحتل مساحة لا بأس بها ضمن القصيدة ككل، قدرت نسبتها بـ 10,01% إذ نجدها الغالبة بالنسبة لحروف الهمس التي بلغت نسبتها إجمالاً بالنسبة للقصيدة حوالي 23,64%.

تعليق على المنحنى (02):

نلاحظ من خلال المنحنى الثاني والمتعلق بأهم الأصوات المجهورة (حتى الانطلاقية منها) أنها موجودة بتزايد مستمر ومسيطرة بقوة على القصيدة كالآلف التي سيطرت على المجهورة بمعدل 25,71% واللام بمعدل 11,85%. هذا بالنسبة للأصوات المجهورة لكنها عامة نجدها قد سيطرت على الصوت العام للقصيدة بمعدل 76,36% وما يلفت انتباهنا أنها تتماشى بالتوازي بتزايد معاً وتتناقص معاً على عكس المهموسة.

تعليق على المنحنى (03):

نلاحظ من خلال المنحنى الثالث والمبين لدرجة سيطرة الصفات الغالبة لأصوات الحروف أن الجهر بدأ متزايداً على غرار الهمس فبدايته كانت متناقصة، مما يؤكد انفعال شاعرنا ثم نرى العكس مما يؤكد شدة تألم وأنين ومعاناة صاحبنا، ويشير إلى أنه بكى بكاءً داخلياً كأنه يبكي الحياة ومراحلها التي أثرت فيه بقوله: (أمست، باتت، أصبحت، ولت). فاسترجع أنفاسه وضبط لجام نفسه فنجد منفعلاً كثيراً "إذ كلما زادت المجهورة نقصت المهموسة إلى أن بلغت أوج تباعدهما من البيت 13 - 15 (ضمن القصيدة). أين نجد 38 حرفاً مجهوراً و 07 أحرف مهموسة (مما يعكس أنه سيتغلب على مصاعب الحياة) وهكذا دواليك. وما يؤكد هذا قوله: في البيت 14.

أَمْشِي عَلَى الْأَرْضِ الَّتِي لَنْ تُضِيرَنِي لِأَكْسَبَ مَالًا أَوْ أَلْقِيَ جُمَّتِي

مما يبين أن صاحبنا نفسه مضطربة لأمر ما، متوتر في شخصه فهو تارة حزين و منهار داخليًا مثل البيت 17، ومتأسف للحياة المزرية للبعض. ثم نجده يتقطن ويتغلب على آلامه وهذا ما يلفت انتباهنا وما يتماشي ومسايرة الحروف ومحافظتها على سيرورتها في البيتين 24 و 25 من القصيدة:

تَراها كَأَذْنابِ السَّمْطِيِّ صَوَادِرًا وَقَدْ نَهَيْتُ مِنْهُ الدَّمَاءَ وَعَلَّيْتُ
قَتَلْنَا قَتِيلًا مَهْدِيًا بِمَلْبَدٍ جَمَارَ مَنْى وَسَطِ الْحَجِيجِ الْمَصَوِّتِ

وهذا ما يؤكد هدوء الحالة النفسية للشاعر وضبطها ربما لأنه أخرج ما بجعبته. وفجر كل مكبوباته، وأراح ضميره بطريقة تريحه شخصيًا وهذا ما تؤكد الألفاظ (شفينا غليلنا بعوف لدى المعدي... إلخ في البيت 26 من القصيدة:

سَنَجْزِي سَلامانَ بِنَ مَفْرجَ قَرْضَهُم بِمَا قَدَّمْتَ أَيْدِيَهُمْ وَأَزَلَّتْ

ثم يعود كذلك متسائلًا شاكيًا طالبًا نوعًا من الكفاية ونهاية العداوة، إلى أن تتطفي كل من الأصوات المجهورة والمهموسة انطفاء شمعته وشعلته، وبكاءه في البيت الأخير بتناقص محاولاً طلب نوع من المصالحة والمودة مبينًا حسن نيته وحدة عاطفته وإحساسه المرهف.

المبحث الثالث

تتويج المؤثرات المتناحية

1- الكتابة العرضية:

مثال:

الْأُمُّ غُمِرُوا جُمِعَتْ فَاسْتَقَلَّتْ

المستوى الأول: 0/0 / / 0 / 0 / / 0/0 / 0 / /0/ 0//

المستوى الثاني: ق طمف طمع ق طمع طمغ ق طمع ق طمع ق

المستوى الثالث: و س و س س و س و س (م) س

المستوى الرابع: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وما وَدَّعت جيرانها إذ تولّت

[illegible]

المستوى الثاني: ق طمف طمع ق طمع طمف ق طمف طمع ق طمف ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س س و س و س (م) س

المستوى الرابع: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ق: 10 طمغ: 12 طمف: 06.

1. فقد سبقتنا أمّ عمرو بأمرها

المستوى الأول: 0 // 0 // 0 / 0 // 0 / 0 / 0 // 0 //

المستوى الثاني: ق طمع ق ق طمع طمغ ق طمع طمغ ق طمع ق طمع ق طمع

المستوى الثالث: و س (م) و س س و س و س (م) س

المستوى الرابع: فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

وكانت بأعناق المطي أظلت

المستوى الأول: / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 / 0
المستوى الثاني: ق طمف طمغ ق طمغ طمغ ق طمغ ق ق طمغ ق طمغ
المستوى الثالث: و س و س و س و س (م) و س (م) س
المستوى الرابع: فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
ق: 12 طمغ: 12 طمف: 05.

2. بعيني ما أمست فبانيت فأصبحت
المستوى الأول: // 0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0 / 0 / 0
المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمف طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ
المستوى الثالث: و س و س و س و س و س (م) س
المستوى الرابع: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فَقَضَّتْ أُمُورًا فَاسْتَقَلَّتْ فَوَلَّتْ

المستوى الأول: / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0
المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمف طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ
المستوى الثالث: و س و س و س و س و س و س (م) س
المستوى الرابع: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
ق: 10 طمغ: 15 طمف: 03.

3. فَوَا نَدَمًا بَانَتْ أَمَامَهُ بَعْدَ مَا
المستوى الأول: / 0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0
المستوى الثاني: ق طمف ق ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ ق ق طمغ ق طمغ ق طمغ
المستوى الثالث: و س (م) و س و س و س و س (م) و س (م) س
المستوى الرابع: فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
طَمَعْتُ فَهِيَهَا نَعْمَةُ الْعَيْشِ وَلَّتْ
المستوى الأول: // 0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0

المستوى الثاني: ق طنغ ق ق طنغ طمف طمغ ق طنغ طمغ ق طمغ ق طمغ
المستوى الثالث: و س(م) و س س و س و س(م) س
المستوى الرابع: فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
ق: 13 طمغ: 10 طمف: 05.

4. أَمِيمَةٌ لَا يَخْزِي نَثَاهَا حَالِيَانَهَا

المستوى الأول: 0 / / 0 / / 0 / 0 / / 0 / 0 / 0 / / / 0 //

المستوى الثاني: ق طمغ ق ق طمف طمغ طمن ق طمف ق طمف ق طمف ق طمف

المستوى الثالث: و س (م) و س س و س و س (م) س

المستوى الرابع: فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

إذا ذكر النسوان عفت وحلت

المستوى الأول: 0 / 0 / / 0 / 0 / / 0 / 0 / / 0 / /

المستوى الثاني: ق طمف ق ق طمع طمع طمف ق طمع طمع ق طمع ق طمع ق طمع

المستوى الثالث: و س(م) و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

ق: 12 طمع: 08 طمف: 08.

5. يُخَلِّ بِمَنْجَاةٍ مِنَ النَّوْمِ بِبَيْتِهَا

المستوى الأول: / / 0 / / 0 / 0 / / 0 / 0 / / 0 / /
المستوى الثاني: ق طمع ق ق طمع طمع ق طمع ق طمع ق طمع ق طمع ق طمع ق طمع ق
المستوى الثالث: و س (م) و س س و س و س (م) س
المستوى الرابع: فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
إذا ما بيوتٌ بالملامة حلت

المستوى الأول: 0 / 0 // / 0 / 0 / 0 / 0 //

المستوى الثاني: ق طمف ق طمف طمع ق طمف ق ق طمع ق طمع

المستوى الثالث: و س و س س و س(م) و س(م) س
المستوى الرابع: فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
ق: 12 طمغ: 10 طمف: 06.

6. فقد أعجبتنني لاسقوط قناعها

المستوى الأول: 0 / / 0 / / 0/0 / / 0/0 / 0 / / 0/ 0 / /
المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ
المستوى الثالث: و س و س س و س و س(م) س
المستوى الرابع: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
إذا ما مشيت و لا بذات تلفت

المستوى الأول: 0/ / 0 / / 0/ / 0 / / 0/ / 0/ / 0/ /
المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ
المستوى الثالث: و س و س(م) س و س(م) س و س(م) س
المستوى الرابع: فعولن مفاعلن فعول مفاعلن
ق: 12 طمغ: 07 طمف: 09.

7. كأن لها في الأرض نسيأ تقصه

المستوى الأول: 0/ / 0/ / 0 / / 0/ 0 / / 0/ 0 / / 0/ 0 / /
المستوى الثاني: ق طمغ ق ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ
المستوى الثالث: و س(م) و س س و س و س(م) س
المستوى الرابع: فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن
على أمها وإن تكلمك تبار

المستوى الأول: 0/ / 0/ 0 / / 0/ 0 / / 0/ 0 / / 0/ 0 / /
المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمغ قطع ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ
المستوى الثالث: و س و س(م) س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن

ق: 12 طمغ: 13 طمف: 03.

8. فدقت وجلت واسبكرت وأكملت

المستوى الأول: / / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0

المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمغ طمغ ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س س و س و س و س (م) س

المستوى الرابع: فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن

فلو جنّ إنسان من الحسن جنّت

المستوى الأول: / / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0

المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمغ طمغ ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س س و س و س و س (م) س

المستوى الرابع: فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن

ق: 10 طمغ: 17 طمف: 01.

9. تبئت بعيد النوم تهدي غيوبها

المستوى الأول: / / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0

المستوى الثاني: ق طمغ ق ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س (م) و س س و س و س و س (م) س

المستوى الرابع: فعول مفاعلن فعولن مفاعلن

لجاراتها إذا الهدية قلّت

المستوى الأول: / / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0

المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س (م) س و س (م) و س (م) س

المستوى الرابع: فعولن مفاعلن فعول مفاعلن

ق: 13 طمغ: 08 طمف: 07.

10. فَبِتَّنَا كَأَنَّ الْبَيْتَ حَجَّرَ حَوْلَنَا

المستوى الأول: 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0

المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمغ طمغ ق طمغ ق ق طمغ ق طمغ ق طمغ ق

المستوى الثالث: و س و س س و س (م) و س (م) س

المستوى الرابع: فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

بَرِيحَانَةٌ رِيحَتْ عِشَاءً وَطُلَّتْ

المستوى الأول: 0/ /0 //0/0 / / 0 / 0/ 0// 0 / 0/ /

المستوى الثاني: ق طمع طمف ق طمع طمف ق طمع ق طمع ق طمع ق طمع

المستوى الثالث: و س و س س و س و س (م) س

المستوى الرابع: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ق: 11 طمغ: 12 طمف: 05.

11. بِرِيحَانَةٍ مِنْ بَطْنِ خَلِيَّةٍ أَمْرَعَتْ

المستوى الأول: 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0

المستوى الثاني: ق طمع طمف ق طمع طمع طمع ق طمع ق ق طمع ق طمع

المستوى الثالث: و س و س س و س (م) و س (م) س

المستوى الرابع: فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

لَهَا أَرْجٌ مَا حَوْلَهَا غَيْرٌ مُسْنِفٌ

المستوى الأول: 0 / 0 /// 0 // 0 / 0 // 0 // 0 / 0

المستوى الثاني: ق طمف ق ق طمغ طمف طمغ ق طمف طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س (م) و س س و س و س (م) س

المستوى الرابع: فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ق: 12 طمغ: 12 طمف: 04.

12. غدوت من الوادي الذي بين مشعل

المستوى الأول: / 0 / / 0 / 0 // 0/0/ 0 / / /0/ /

المستوى الثاني: ق طمع ق ق طمع طمع ق طمع طمع ق طمع ق طمع ق طمع

المستوى الثالث: و س س و س و س (م) س

المستوى الرابع: فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وبين الجبا هيئات أنشأت سُربتي

المستوى الأول: // 0 / 0 / / 0 / 0 / 0 / 0 // 0

المستوى الثاني: ق طمع طمع ق طمع طمع ق طمع ق طمع ق طمع ق طمع

المستوى الثالث: و س و س س و س و س (م) س

المستوى الرابع: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ق: 11 طمع: 13 طمع: 04.

13. و إنني لحلو إن أريدت حلاوتي

المستوى الأول: / 0 / 0 / / 0 / 0 // 0/0/ 0 / / 0/0/ /

المستوى الثاني: ق طمع طمع ق طمع طمع ق طمع ق طمع ق طمع ق طمع

المستوى الثالث: و س و س س و س و س (م) س

المستوى الرابع: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ومرّ إذا النفس الصدف استمرت

المستوى الأول: / 0 / 0 / / 0 / 0 // 0/0/ 0 / / 0/0/ /

المستوى الثاني: ق طمع طمع ق طمع طمع ق طمع ق طمع ق طمع ق طمع

المستوى الثالث: و س و س س و س و س (م) س

المستوى الرابع: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ق: 10 طمع: 13 طمع: 05.

* تعليق عن المستوى الأول (المستوى التقطعي):

من المتعارف عليه أنّ الحركة في اللغة العربية من جانبها الفلسفي هي حركة اللسان بما فيها مأخذ (الضمة / الفتحة / الكسرة) أمّا السكون فهو سكون اللسان وما يهتمنا من اللغة هو جانبها الشعري الوزني الذي يعتمد على توالي وتتابع واختلاف الحركات والسكنات ضمن البنية العامة للقصيدة (خارجية / داخلية) لذا نجد الكثيرين يؤكدون على " الترتيب بين الحركات والسكنات وفق المجموعات المستطابة في الأوزان من ضروب ترتيباتها"⁽¹⁾. وهذا ما نلمسه في قصيدتنا إذ أنّ الأرجل متناسبة متماثلة في القصيدة ككل.

* تعليق عن المستوى الثاني (المستوى المقطعي):

نلمس من خلال هذه الدراسة المتواضعة أنّه هناك تنوّع مقطعي بين القصيرة والمتوسطة (الطويلة المغلقة)، والطويلة المفتوحة وهذا له دور هام في تجسيد الإيقاع العام للقصيدة حيث "تراهم مركزين على مراعاة التناسب الوظيفي للمكونات الصوتية القائمة عليها لغة الشعر غايتهم في ذلك بناء السياق التعبيري على التبدل والتجديد الصوتيين والمقطعيين"⁽²⁾، إذ أنّه لا بد من تنويع واستبدال بين المقاطع الصوتية وصولاً إلى اللفظ العذب.

لكن لو دققنا النظر لوجدنا طغيان المقاطع القصيرة والطويلة المغلقة "منبهة على فطنة العقل وعمله وفق تسارع في الزمن اللغوي"⁽³⁾. وهذا ما يؤكّد أنّ شاعرنا تختلجه آلام وآهات يكبتها ولا يترك لها العنان والطلاقة والانفتاح لذا نجده لا يجهر بها فهو يحاول الغلق عليها وسدّها في جوفه فهو شديد البنية. يمتلك عزّة نفس تمنعه من البكاء الخارجي والانصياع لحواسه وخوالجه إلّا في بعض الأشرطة القليلة أين يترك لشخصه ثغرة ونفساً باستعماله المقاطع المفتوحة معبراً عن شدة آلامه

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأنباء. ط3: 1986. ص227.

(2) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص263.

(3) المرجع نفسه. ص183.

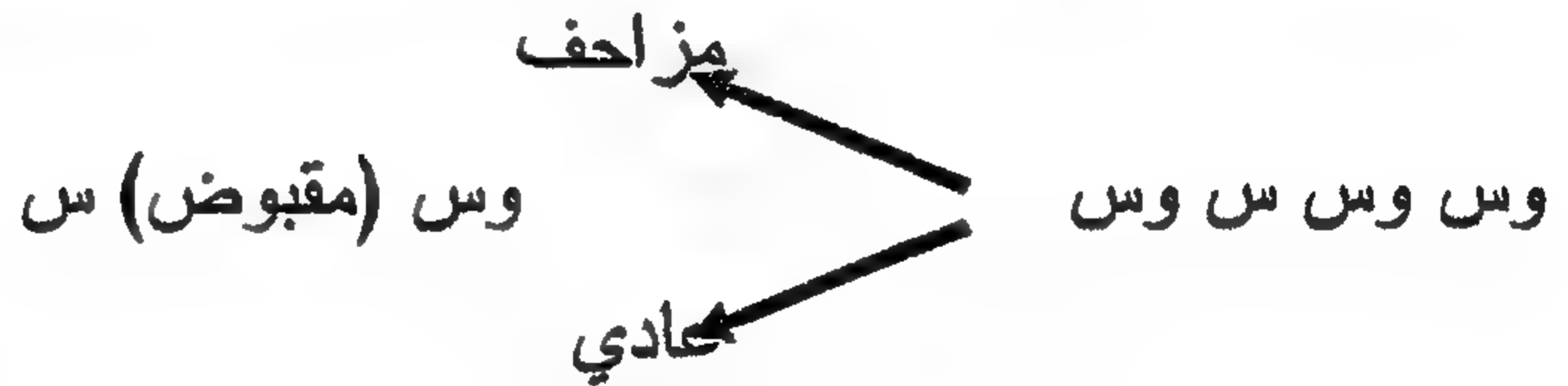
وجراحه مطلقاً العنان لمشاعره وغضاضة نفسه "فإنّ كلّ حشد للمقاطع الطويلة المفتوحة على اختلاف تصرف المنشدين من الشعراء والمتّقين والمتغنّين بفنون الصّوت دال على تكثيف حسّي غنائي رام إلى تعميق الموقف الشعري"⁽¹⁾.

وأكبر أمثلة على عمق هذه المواقف الشعرية بل والشاعرية في الأشطر التالية:

- أميمة لا يجزي ثناها حليلها نجد 06 طويلة مفتوحة.
- فوائد ما بانّت أمانة بعدها نجد 04 طويلة مفتوحة.
- تبّيت بعيد النّوم تهدي غيوبها نجد 04 طويلة مفتوحة.

ففي هذه الأشطر الثلاثة السابقة نرى نوعاً من المدود التي تساعد على تشخيص نوع الإنشاد الأهل بزخم مشحون بسياقات إيقاعية.

* تعليق عن المستوى الثالث (مستوى العناصر الموسيقية):



بدءً من هذا المستوى يأخذ إيقاع الشعر بعداً صناعياً مثله مثل الأوزان فنجدّه ينزاح من الرّواق اللّساني مشتملاً على تقسيمات الخليل، حيث نجد شاعرنا ها هنا "الترم حذف الخامس من جزء العروض وهو الجزء الرابع، فلا يثبتون الخامس الساكن إلّا في التصريع المقابل لضرب تام، ويسقطونه في جميع الأعاريض الواقعة في القصيدة"⁽²⁾.

فهنا تقدير جزء العروض مفاعِلن بدون ياء "ويسمّى هذا حذف السّاكن الخامس القبض"⁽³⁾.

(1) المرجع السابق. ص 183.

(2) حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء. ط3: 1986. ص 233.

(3) المرجع نفسه. ص 233.

إِعْتِمَادًا مِنْ تَبَصُّرِنَا لِهَذَا الْمَسْتَوَى مِنَ الْمَوْسِيقَى نَلْحِظُ أَنَّ الْعُرُوضَ مَقْبُوضَةٌ
وَالضَّرْبَ مَقْبُوضٌ إِلَى آخِرِ بَيْتٍ مِنَ الْقَصِيدَةِ.

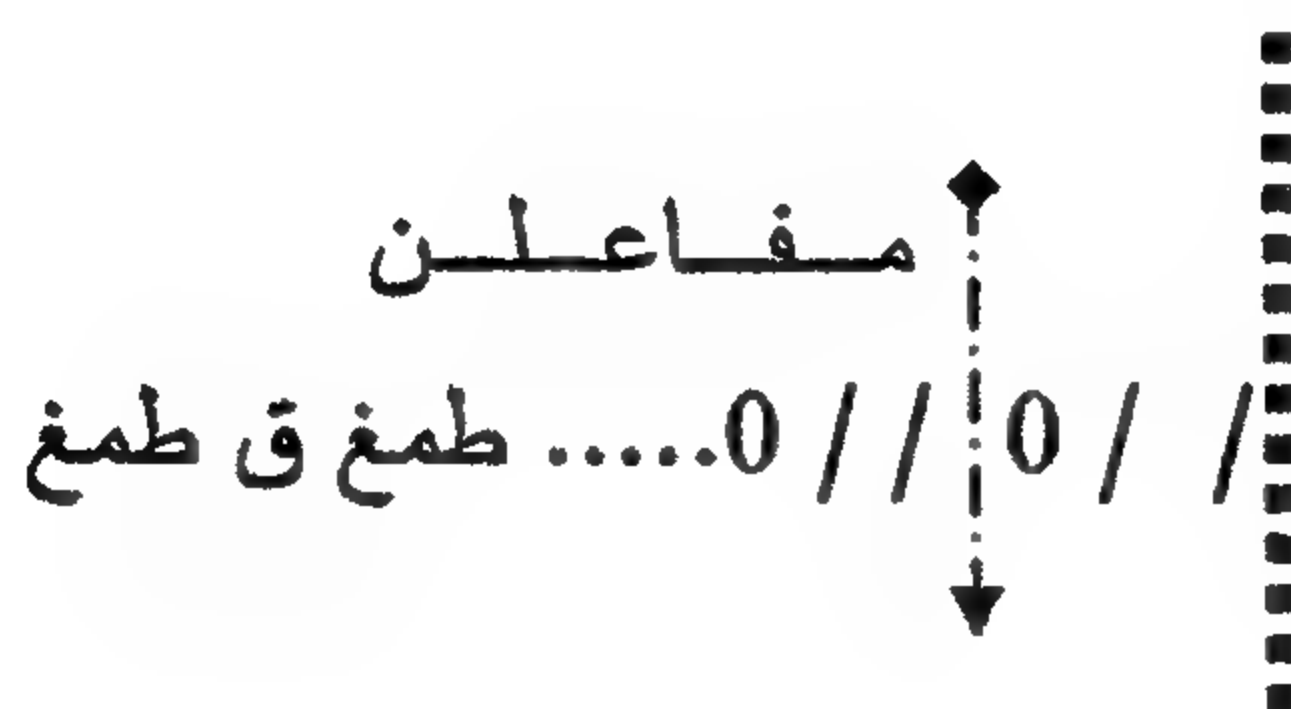
* تعليق عن المستوى الرابع (مستوى التوزيع التفعيلي لإيقاع الشعر):

● الوزن:

هو من وزن الطويل ومقاطعته هي فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن " فالطويل والسريع كلّ عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن" (1). الأبيات واردة على هذا المقدار والكمية الموسيقية والظاهرة الملفتة للانتباه ها هنا كون ما سبق ذكره - العروض مقبوضة والضرب مقبوض- (نوع من التقابل والتناظر) "فقد جعل العروض والضرب وهما نهايتا شطري البيت في وضع متناسب متقابل" (2). قبض الشاعر لمكبوتاته وآلامه أجزاءه فبكى بكاءً سرّياً داخلياً غير مجهور خاصةً أنّه يملك عزّة نفس "فوجد العرب اعتمدت في كل وزن ما كان مناسباً للوضع الخاص به" (3). بمعنى أنّ الطويل ها هنا هو المناسب لهذا النوع بل والوافي لهذا الغرض من الشعر.

● **القافية:** جاءت القافية مضبوطة من أول بيت إلى آخره في القصيدة فهي

مكوّنة غالبًا من مقطع طويل مغلق فمقطع قصير ثم يليها آخر طويل مغلق
واردة على الشكل الآتي:



(1) المرجع نفسه. ص 238.

(2) المرجع نفسه 1986، ص 251.

(3) المرجع نفسه. ص 237.

فهو لا يتمادى في الوصف والحديث والبكاء بل إنه يخلق حديثه ويحصر أحزانه وآلامه دوماً إذ لا يترك مجالاً للانفلات، وكذا نجد حرف الرّوي تاءً موحياً بالاضطراب والملابس للطبيعة، لكن غير الشّديد وهذا ما يعكس نفسيّة شاعرنا فنجدّه يورده غالباً مكسوراً كسراً لآلامه بل وحتى كسراً لأعدائه (فهو يضع لهم حدّاً لما فعلوه بوالده ثائراً منهم).

2- تحليل الموسيقى الداخليّة:

إضافة إلى القيمة التّوزيعيّة التي تضيفها المستويات الأربعة على إيقاعية الشّعر نجد هناك ما يضيف عليها جمالية موسيقية أخرى إنشاديّة أهمّها:

أ. الحروف المكرورة في القصيدة: إذ نجد نسبة منها تسيطر على حوالي 53.60% من القصيدة وهي على التّوالي (الألف/ اللّام/ التّاء/ الياء/ الميم) "فتختلف قيمة صوت الحرف بين أن تظهر مرّة واحدة في سياق النفس الإنشادي وبين أن تتعدّد إلى أكثر من ذلك"⁽¹⁾. وهذا كلّه بطبيعة الحال يسبغ نوعاً من الجرس الموسيقي في القصيدة.

ب. توالي مخارج الحروف وائتلافها وترتيبها وفق صفاتها*: إذ أنه اعتمد على ما يتلائم واجتنب ما يتنافر "فحسن التّأليف والتّلائم يقع في الكلام على أنحاء منها اختلاف حروف الكلمة مع بعضها متلاصقة منتظمة بطريقة مختارة متباعدة المخارج مركبة التّرتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما"⁽²⁾.

(1) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. ص 162.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأديباء. ط3: 1986. ص 222.

* إختيار الألفاظ من ناحية ملاحظ الحروف وإنتظامها ومقاييرها وكذا من جهة ما يحسن بالنظر. (المزيد من المعلومات ينظر منهاج البلغاء وسراج الأديباء، ط3: 1986. ص 222).

فكلّ الكلمات الواردة في القصيدة تقريبًا تشمل ما ذكر قبل منها: أميمة، يحل، أعجبتني، مشّت خاصّة بالنسبة للقافية ودورها الإنشادي الذي يشترط مثل هذه الأمور وأهمّها كذلك: ولّت - طلّت - سربتني - جمّتي - أقلّت....الخ.

ج. استعمال العديد من الأسجاع: التي هي تلاؤم وتوافق أواخر الكلمات والمقصود هنا توافق أصوات أواخر الكلم وهذا له وقع على النفس البشرية من جهة (الملفوظ والمنظور)* ومنها: أجمعت، استقلّت، ودّعت، تولّت، أمست، بانّت...الخ.

د. استعمال العديد من الأفعال ممّا يدلّ على الحيوية والنشاط بعد نوع من السكون والخمول باستعماله الأسماء (المزج والمراوحة بين السكون والنشاط {الأسماء والأفعال} وهذا نفسه له وقع).

ه. استعمال العديد من التصاريح: على أنّها القاسم المشترك بين الأضراب والأعاريض لهذا "فكلّما وردت أعاريض الشّيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتألّف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع إلى الشّيء ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"⁽¹⁾. فارتكازًا على هذه الوجهة نلمس الدور الموسيقي الملنّوز للتّصريح ومن أمثلته:

البيت 01:

أرى أمّ عمرو أجمعت فاستقلّت وما ودّعت جيرانها إذ تولّت

البيت 28:

ألا لا تترني إن تشكّيت خلّتي كفاني بأعلى ذي الحُميرة عدوّتي

البيت 30:

أبيّ لما يابّى سريع مباءتي إلى كلّ نفسٍ تنتحي بمودّتي

(1) المرجع نفسه. ط3: 1986. ص245.

و. الجنس بنوعيه صرفي وصوتي: حيث "تتداعى وتتجاذب أصوات اللغة الشعرية"⁽¹⁾ بقانون فزيولوجي طبيعي تميل إليه النفس البشرية ومنه يعتمد على نفس الوزن مثل: عَفَت، جَلَّت / رَقَّت، / حَسَامٌ / جَرَّاز... الخ وآخر صوتي يتفرع إلى نوعين صوتي تام: أين تتكرر فيه أصوات الحروف ككل لكن أن تكون المعاني مختلفة مثل: عَفَت، عَفَّت / وَلَّت، وَلَّت. وصوتي ناقص: أين نجد فيه نوع من (التدوير اللفظي)* حيث الأصوات مشتقة من بعضها البعض مع تغاير المعنى مثل: يَأبَى، مَبَاءَتِي، الْبَيْت، تَبَيَّت. كما أننا نلمس بعض الأمور التي لها وقع في النفوس رغم تنافرها في الظاهر إلا أنها في صلبها تتسجم وتتكامل مثل ما نجد في الطباق كقوله: خَالَاتِي ‡ عَمَّتِي / أَمَسْتُ ‡ أَصْبَحْتُ / دَقَّت ‡ جَلَّت... الخ هذا على مستوى الألفاظ المفردة لكن في المستوى العام للألفاظ (الجميل)، نجد المقابلة مثل ما هو في البيت 29.

وَإِنِّي لَحَلَوٌ إِنْ أَرِيدَتْ حَلَاوَتِي وَمُرٌّ إِذَا النُّفْسُ الصَّدُوفُ اسْتَمَرَّتْ

ز. استعمال حروف الربط والعطف: بكثرة لما فيها من إيماءات توحى إلى التشبث بالأصل بمعنى أن حروف الربط تساعد على ضبط وتكثيف الأحداث وترتيبها مؤدية إلى إيقاعية الخطاب الشعري عن طريق الوصل الناسخ لخيوط هذا النوع من الفنون والواو والفاء تعتبر أهم هذه الحروف.

"... فقد ظلّ الكثير من الأدوات وحروف الربط الأسلوبية مثل حروف العطف التي نحن بصدد تناولها نائبة عن ذلك الزخم الإيقاعي، العامل على تنشيط السياقات الأسلوبية في لغة القصيدة، بها يمتن الشعر، ويتأتى الكلام، وحتى وإن نظر إليها من زاوية الأثر النحوي الإعرابي فإنها لا تجانب كونها ذات وظيفة

(1) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص 161.

* للمزيد من التوضيح ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأنباء. ص 246. ص 247.

تشكيلية إيقاعية، باعتبارها محايدة، تؤثر في المبنى⁽¹⁾ تأثيراً خاصاً. فهي بمثابة الرابطة الروحية بين الألفاظ والعبارات. مما يزيد من قيمتها النسيجية والتسويقية داخل النصوص جميعها مهما كان نوعها.

"وكثيراً ما يعمد الشعراء إلى توظيف حروف العطف حاملة لإجراءات الخطاب ومناقلاته تحصيلاً لمسوغات تسيير الخطاب الشعري حتى تكون السياقات السردية الناصجة لخيوطه محبوكة فنياً منسجمة إيقاعياً..."⁽²⁾.

3- الوقف (السكّنة) أو المفصل:

لقد تطرقنا إليها سابقاً حيث أن "الصياغة اللغوية الإيقاعية المؤثرة في نفسيّة الذات المتلقية تنظم عبر نظامي فصل ووصل العناصر الإيقاعية المشكلة للخطاب الشعري"⁽³⁾. ولنا أن نؤكد ما أقرّه د. العربي عميش بقوله هذا مبرزين أهميّة القضية في إيقاعية النصوص وفق دلالاتها.

أ/ التأثير الدلالي للمفصل:

1. إذا ما أتنّتي ميّتي لم أبالها.
- فهنا يجب الوقف عند (ما) كي يتضح لنا ما يريد تأكيد وهو أنه إن هي أتنّته الوفاة لم يبال بها.
- وإذا لم نقف وقفة خفيفة هاهنا يتضح لنا أنه ينفي مجيئ المنية له خاصة عند الوقوف بعد إذا.
2. إذا (ما) رأيت أولى العدّي إقشعرت.
- نفس التحليل السابق.
3. عفاهيّة لا يقصر السّتر دونها.

(1) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص 222.

(2) المرجع نفسه. ص 121.

(3) المرجع نفسه. ص 174.

يجب أن تكون هنا سكتة خفيفة بعد عفاية ثم نبدأ الكلام لكن إذا كانت السكتة بعد (لا) فهذا ينفي وجود العفاية (نفي الضخامة).

ب/ التأثير الإيقاعي للمفصل:

لو دققنا الملاحظة في السكتات نجدها تتردد وفق أمكنة وأزمنة متماثلة في كل بيت بين الشطرين (في القصيدة ككل) وحتى ضمن الشطرين.

مثل: بعيني ما أمست / فبانث / فأصبحت

2 1

فقضت أمورا / فاستقلت / فولت

4 3

فكل شطر فيه سكتتين مما يبعث نوعاً من الجرس والإيقاع الموسيقي في التماثل الصوتي والتردد بين الألفاظ. وهي من الجانب الدلالي تساعدنا الفصل والتتابع الزمني بين هذه المراحل والتطورات على أساس أنه يساير جميع المراحل والأزمنة أو أنه قد مرّ بجميع مراحل الحياة.

ونفس الأمر في:

دقت / وجلت / واسبكرت / وأكملت

3 2 1

وكذلك في:

إذا ما مشيت / ولا بنات تلقت

2

فقد أعجبتني / لا سقوط قناعها

1

جراز / كأقطاع الغدير / المنعت

4 3

حسام / لكون الملح / صاف حديد

2 1

4- النبر:

لقد تطرّقنا إلى النبر سابقاً وأثبتنا وجوده عبر اللّغات كلّها خاصة العربية منها، بجانبه الجزئي والعام "الإفرادي والجمالي"⁽¹⁾. المتعلّق بالمستوى والدرجة الصوتية للحرف داخل الكلمة، أمّا العام فهو الخاصّ بدرجة الكلمة عبر السياق العام للجملة.

وهذا له تأثير على كلا الجانبين (الإيقاعي والدّلالي) ولنا أن نرتشف بعض الأمثلة من القصيدة للتأكّد من هذا، فالتأثير الإيقاعي للنبر يكون وفق أزمنة محدّدة في مواضع ومواقع محدّدة في القصيدة مثل ما هو الحال في البيت الأوّل بين العروض والضرب فالنبر بنفس الحرف (اللام) وفق نفس الموضع (الحرف ما قبل الأخير للروي) مثل: فاستقلّت - ولّت وهذا له وقع في النفس إضافة إلى التبصّر في عمود القصيدة أين نجد الحرف السّابق للرويّ مثل: (اللام، الميم والعين...).

عبر قافية القصيدة مثل: تولّت - أظلت - ولّت - ولّت - جلّت - حلت... في غالبها منبوراً.

هذا بالنسبة للإفرادي أمّا بالنسبة للجمالي (السياق العام للبيت) فنجد شاعرنا هنا يضغط كثيراً على اللفظ الأخير في كلّ بيت بل وبالأخصّ القافية قصد التأثير في نفسية المتلقي أو تنبيهه بنوع من القطع، وهذا ما سنؤكد منه بعد دراستنا للكتابات الطّيفية لبعض وحدات القصيدة.

5- التّغيم:

وهذه الظّاهرة مرتبطة بقضية الإنشاد باعتماد نغمة موسيقية وفق علو وانخفاض درجة الصّوت، فتارة نجد النّغمة صاعدة وتارة معتدلة أفقية وتارة أخرى نجدها هابطة (نازلة) اعتماداً على تتابع وتوالي في الحركات (الضمّ، فتح، كسر) والسّكون وهذا له وقع كبير على النفس البشرية ومثالنا في ذلك:

(1) بنظر: مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص. ص56.

الشطر الأول: فقد أعجبتني لا سقوط قناعها
الشطر الثاني: إذا ما مشت ولا بذات تلفت

من خلال هذا الشكل المزدان بالتواصلات النغمية، تارة صاعدة وتارة هابطة يتبين لنا أن شاعرنا في حالة اضطراب لكنه عمد في غالبية الأَشْطَر الأولى أن ينهيها بنغمة صاعدة محاولاً التَّشْكِ والبكاء والمناجاة، لكنه في الأَشْطَر الثانية من القصيدة يحاول كسر هذه المناجاة باعتماده النغمة الهابطة هبوط أعدائه في نظره الواحد تلو الآخر بل وحتى الهبوط التدريجي لآلامه وفق تدريجية النَّار من أعدائه الألداء، وهذا ما سنلمسه كذلك من خلال كتابة بعض وحدات القصيدة طيفياً.

لقد أخذنا على وجه الخصوص قصد التعميم بيتاً من التائية وحاولنا كتابته وفق مستويين:

1/ كتابة طيفية. 2/ كتابة تموجية (ذبذبية). وهذا وفق برنامج تشغيل محدّد عبر الأنترنت، محاولين بذلك ملامسة النظريات العلمية العملية بزاد أدبي فاستتجنا ما يأتي:

* تعليق على الشكل الطيفي الأول:

ما يلاحظ من خلال هذه الكتابة الطيفية لهذا المقطع الشعري نوع من التقابل والتناظر والتماثل الشكلي كدليل على التماثل الصوتي الباني للإيقاع، حيث أن الدرجات العليا للطيف هي نفسها الأماكن المنبورة أثناء القراءة (الإنشاد)، إذ نراها ضمن تناسب موضعي خلال الشطرين (التناسب الزماني)، والأمر كذلك بالنسبة للسكّنة (الوقف/المفصل) إذ نلمس كذلك نوعاً من التماثل في نفس الموضع (المكان) ضمن الشطرين تحت غطاء الإطار العام للقصيدة وفق أزمنة محدّدة، وهذا ما يدفع بعربة الإيقاعية المتوجة للنصوص الشعرية إنطلاقاً من التحاليل الصوتية.

* تعليق على الشكل الطيفي الثاني:

أما بالنسبة للشكل الثاني والمتعلق بقياس الموجات الصوتية وتتبع ذبذباتها نلاحظ من خلاله درجة علو وانخفاض هذه الموجات وفق نوع من الإنسجام وهذا ما يعكس مستوى التنغيم السابق ذكره، إذ نرى أن نغمة هذا المقطع الموسيقي الشعري في نهاية صدر البيت متصاعدة تصاعد آهات الشاعر وآلامه، أما بالنسبة لعجز البيت فنجد نهاية نغمته هابطة منطفأة إنطفاء شمعة تأره لقاتل والده.

كما أنه علينا ألا نهمل النقاط الزرقاء هنا لما لها من دلالات توحى بشدة النبر أو الضغط على بعض الحروف، إضافة إلى التحليل على مستوى الورقة لوغة رتمية أين نرى ذبذبات الأصوات هي المتحركة في مساحة المربعات فكلما كثر المدود كلما اتسع المربع والعكس بالعكس. وهذا فعلاً مانجده في التفرقة بين بداية الصدر ونهاية العجز أين تصغر مربعات القافية نظراً لنقص المدود من جهة ولكثرة تكرار بعض الأصوات مثل: "التاء" إلى درجة التداخل نوعاً ما، وهذا كله لداعم لتشكيل البنية الصوتية الإيقاعية لتأنيتنا.

الخاتمة

بعد أن تقاذفتنا أمواج العديد من الإشكالات والتساؤلات حول كل ما يتعلق بالجمال الصوتي في الإيقاع خاصة الشعري منه، فها نحن نخلص إلى مجموعة من النتائج عن طريق البحث والتّقيب أهمها:

- هناك نوع من التجاذب المغناطيسي بين كلّ من الصوت والإيقاع رغم أنّهما قطبان مختلفان أحدهما موجب والآخر سالب (وليس المقصود ها هنا بمعنى السلب ولكن ليس إلّا قصد تحقيق تلك العلاقة الممغنطة بين كليهما والمبنية على التجاذب لا التنافر).
- أفاد الدرس اللغوي من كل ما هو قديم وحديث مما زاده ثراء.
- فتحت الدراسات اللغوية الباب على مصراعيه لدارسيها فأبدعوا في مجال الصوت أيما إبداع.
- الوصول إلى المعيار الفارق بين الوزن والإيقاع (إزالة الالتباس المفهوماتي).
- تزود الحروف العربية وألفاظها وكلماتها بشحنات صوتية إيقاعية متميّزة، تجعلها تتفرد عن باقي اللغات الأخرى.
- الصوت الدليل الناطق على كل مسكوت عنه، وقد يبوح لنا بأشياء توارت خلف حاجز الصمت، وهذا ما لمسناه من خلال النائية.
- الظواهر الصوتية لها تأثير واضح على النصوص الشعرية، إذ تزيدها رونقا وجمالا، فهي تتشكل داخلها وتصنع لنفسها أماكن مختلفة بين ثناياها وصولا إلى السيطرة.
- تعمل المؤثرات الصوتية بمختلف جوانبها الإيقاعية داخل النص الشعري وهذا ما تبدى لنا جليا في النائية.

- تأثير البصمة الصوتية والإيقاعية واضح في القافية ضمن النصوص الشعرية.

- تألق الصوت وبروز الإيقاع من خلال ما يسمى بالقراءة الإنشادية.

- لقد دبّ في روح النص نوع من الخفة المتولدة عن تأثير الظواهر الصوتية، فهذه الأخيرة تعد من الأنسجة الأساسية التي توشّح النص الشعري معبرة عن ما خفي وما ظهر من مجاهله.

* ويجب أن لا نغضّ الطرف عن السدّيم الذي تترعرع في ظلّه الكثير من العلوم ألا وهو اللغة. والصوت يحتاج إليها دوماً إذا ما عالجناه داخل النصّ.

هذه هي جملة النتائج المتوصل إليها والتي تفتح بدورها المجال لبحوث ودراسات أخرى في ميدان الصوت والإيقاع قصد البروز والتفتّق. ولا نجزم بالقول أننا قد إستوفينا جميع الجوانب بدراستنا المتواضعة هذه لأن ذلك أمر نسبي، ولكل شيء إذا ما تمّ نقصان.

طرحنا هذا بمحتواه ما هو إلا رغبة في خوض غمار العلم والمعرفة. وفي الأخير نأمل أن تظلّ مساعي الجهد المبذول في الدرس الصوتي متواصلة وأن يعقب بحثنا هذا دراسات أخرى قصد التبحّر فيه وإكتناه أسرارّه، فهو باعث الروح من مرقد الحروف والأسطر والعبارات.

بهذا نرجو أن نكون قد وفّقنا ولو بالنزر القليل في الإحاطة والإلمام بعناصر البحث، لأنّ ما قدّمناه وما تناولناه ما هو إلا قطره من بحر الصوتيات.

الملاحق

- * ص: الصّامت في المقطع الصوتي.
- * ح : الحركة في المقطع الصوتي.
- * ص ح: المقطع الصوتي.
- * س ع س: المقطع الأحادي في الكلمة العربيّة مثل: منّ.
- * /: الحركة (الضمّة، الفتحة والكسرة).
- * 0: السّكون.
- * ق: مقطع قصير: /.
- * ط: مقطع طويل: 0/.
- * طمف: مقطع طويل مفتوح: 0/(المدود).
- * طمغ: مقطع طويل مغلق: 0/(الإنغلاق).
- * و: وتد مجموع: 0//.
- * س: سبب خفيف: 0/.
- * س(م): سبب خفيف مزاحف: /.
- * I: النّغمة العالية.
- * II: النّغمة المتوسطة.
- * III: النّغمة الصغرى.
- * Brightness: اللّمعان.
- * Consonnes: الأصوات الصّامتة.
- * Hue: أصل اللّون.
- * Loudness: علوّ الصوت.
- * Morphology: تركيب الكلمات (دراسة الصّرف).
- * Phonème: الفونيم (الصّقة النطقية للحرف في علم الأصوات).

Phonétique* علم الأصوات.

Pitch* درجة الصوت.

Traits-distinctifs* الصفات التمييزية للفونيم.

Voyelles* الأصوات الصائتة.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم (قراءة ورش).

I. المصادر:

1. ديوان الصّعاليك. شرح: د. يوسف شكري فرحات. دط. دار الجيل. بيروت: 2004.
2. الأزهرى: تهذيب اللّغة. تحقيق: أحمد عبد العليم البجاوي. دط. الدّار المصرية للتأليف والنّشر. دت.
3. البحترى: الديوان. تحقيق: الوليد بن عبيد بن يحيى. ط1. دار صادر. بيروت. دت. مج1. بلحش. وزارة الثقافة: 2007.
4. البكري أبو عبيد: فصل المقال في شرح كتاب الأمثال. تحقيق: د. إحسان عباس ود. عبد المجيد عابدين. ط3. مؤسسة الرسالة بيروت: 1983. ج1.
5. التّوحيدي أبو حيان:
 - أ. المقابسات. تحقيق: حسن السندوبي. ط1. المطبعة الرّحمانية. مصر: 1929.
 - ب. المقابسات. ط2. دار الأدب. بيروت: 1989.
 - ت. مثالب الوزيرين. تحقيق: ابراهيم الكيلاني. دط. دار الفكر المعاصر. بيروت. لبنان. دت.
6. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر.
 - أ. البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام هارون. ط3. مكتبة الخانجي. ج1: 1969.
 - ب. البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام هارون. ط5. مكتبة الخانجي. القاهرة. ج1: 1985.
7. ابن الجزري: تقريب النّشر في القراءات العشر. تحقيق: إبراهيم عطوة عرض. ط1. الباب الجلي بمصر: 1961.

8. الجزري أبو الفرج جمال الدين بن علي بن محمد بن جعفر: المدهش. تحقيق: د. مروان قباني. ط2. دار الكتب العلمية. بيروت. ج2: 1985.
9. الجزري أبو السّعادات المبارك بن محمد: النّهاية في غريب الأثر. تحقيق: طاهر أحمد الرّازي. محمود محمد الطناجي. ط2. المكتبة العلمية. بيروت. ج2: 1399هـ/1979.
10. ابن جنّي عثمان أبو الفتح.
- أ. الخصائص. تحقيق: محمّد علي النّجار. دط. عالم الكتب. د ت. ج1.
- ب. الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. دط. عالم الكتب. بيروت. ج2: دت.
- ت. سر صناعة الإعراب. ط1. دار القلم. دمشق. ج1 : 1985.
11. الجوزي جمال الدّين بن علي بن جعفر أبو الفرج: المدهش تحقيق: د. مروان قباني. ط2. دار الكتب العلمية. بيروت. ج1: 1985.
12. الجوهري محمد بن أبي بكر الرازي زين العابدين: مختار الصحاح. دط. دار الكتب العلمية. ج1: دت.
13. حازم القرطاجني أبو الحسن.
- أ. منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق: محمد حبيب خوجة. ط2. دار الغرب الإسلامي: 1981.
- ب. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد حبيب خوجة. ط3. دار الغرب الإسلامي. بيروت: 1986.
14. حسان بن ثابت: الديوان. تحقيق: وليد عرفات. دط. دار صادر. بيروت. مج1: 1974/394.
15. الحموي الأزرازي تقي الدين أبو بكر علي عبد الله: خزانة الأدب. تحقيق: عصام شعيتو. ط1. دار ومكتبة الهلال. بيروت. ج1: 1887.
16. ابن خلدون عبد الرّحمن أبو زيد ولي الدّين: مقدمة العلامة ابن خلدون. ط1. دار الفكر للطباعة والنّشر. بيروت. لبنان: 1424هـ/2003م.

17. ابن رشيق: العمدة. تح: محمد يحيى بن عبد الحميد. ط5. دارالجيل. بيروت. ج1: 1980.
18. الرّماني أبو الحسن علي بن عيسى بن علي بن عبد الله: رسالتان في اللّغة. تحقيق: إبراهيم السامرائي. دط. دار الفكر للنشر والتّوزيع. عمان. ج1: 1984.
19. زياد الأعجم: الديوان. تحقيق: يوسف بكار. ط1. دار المسيرة. بيروت: 1403هـ. 1983م.
20. السجلماسي أبو محمد القاسم: المنير. ت. البديع. تحقيق: علال الغازي. دط. مكتبة المعارف. الرّباط: 1980.
21. السيوطي جلال الدّين عبد الرّحمن بن أبي بكر: المزهّر في علوم اللّغة وأنواعها. تحقيق: فؤاد علي منصور. ط1. دار الكتب العلمية. بيروت. ج1: 1998.
22. ابن طباطبا العلوي: عيار الشّعْر. تحقيق: د. محمد زغلول سلام. ط3. منشأة المعارف. الإسكندرية: د.ت.
23. عبد الرّحمن بن أبي الوفاء محمد بن عبيد الله بن أبي السّعيد: أسرار العربية. تحقيق: د. فخر صالح قدّارة. ط1. دارالجيل بيروت. ج1: 1995.
24. عبد القاهر الجرجاني أبو بكر بن الرّحمن بن محمد. أ. دلائل الإعجاز. ط1. دار الكتاب العربي. بيروت. ج1: 1995.
- ب. ديوان الحماسة. تحقيق: محمد التّجّي. دط. دارالكتاب العربي. بيروت. ج2: 1995.
25. العسكري أبو هلال. الصناعتين. الكتابة والشّعْر. تحقيق: علي محمد البخاري. محمد أبو الفضل إبراهيم. دط. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت: د.ت.
26. العكبري أبو البقاء: مسائل خلافية في النحو. تحقيق: محمد خير الحلواني. ط1. دار الشرق العربي. بيروت. ج1: 1992.

27. الفارابي: الموسيقى الكبير. دط. دار الكتاب العربي. القاهرة: د ت.
28. الفيروز أبادي: القاموس المحيط. دط. دار الجيل بيروت. لبنان. ج3 (مادة وقع).
29. ابن قتيبة الكوفي المروزي الدينوري بن أبو محمد عبد الله مسلم: أدب الكاتب. تح: محمد محي الدين عبدالمجيد. ط4. المكتبة التجارية. مصر. ج1: 1963م.
30. القلقشندي أحمد بن علي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء. تح: د. يوسف علي طويل. ط1. دار الفكر. دمشق. ج2: 1987.
31. كعب بن زهير: الديوان. شرح علي فاعور. ط1. دار الكتب العلمية. بيروت: 1407هـ. 1987م.
32. المتنبّي أحمد بن الحسين: الديوان. شرح ناصيف اليازجي. دط. دار المعرفة. بيروت. د م.: د ت.
33. مجدي وهبة. كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط2. مكتبة لبنان. بيروت: 1984.
34. المصري تقي الدين أبو الربيع سليمان بن بنين بن خلف بن عوض: اتفاق المباني وافتراق المعاني. تحقيق: يحي عبد الرؤوف جبر. ط1. دار عمار. عمان. ج1: 1985.
35. ابن منظور:
- أ. لسان العرب. دط. دار صادر. بيروت. سطر2. ف1. مج2. (مادة صوت).
- ب. لسان العرب. سطر24. مج8. د ط. دار صادر بيروت (مادة وقع).
36. الموصلي أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم: المثل السائل. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. ط2. المكتبة العصرية. بيروت ج1: 1995.
37. النيسابوري أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني: مجمع الأمثال. محمد محي الدين عبد المجيد. ط2. دار المعرفة. بيروت. ج1: 1988.

38. يعقوب بن إسحاق أبو يوسف: إصلاح المنطق. تحقيق: محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون. ط4. دار المعارف القاهرة ج1 : 1949.
39. يوسف عون: أغاني الأغاني. دط. دار صادر. بيروت. ج2: دت.

II- المراجع:

1. د. أحمد حساني: مباحث في اللسانيات. ط1. ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون. الجزائر: 1994.
2. أحمد قبش د.: تاريخ الشعر العربي الحديث. دط. دار الجيل. بيروت: دت.
3. د. أحمد قدور: مبادئ اللسانيات. دار الفكر المعاصر. ط1. بيروت: 1996.
4. د. أحمد مختار عمر:
 - أ. دراسة الصوت اللغوي. ط1. عالم الكتب: 1396هـ/1986م.
 - ب. اللغة واللون. عالم الكتب. ط1: 1982. ط2: 1997.
5. أدونيس: أ. الشعرية العربية. ط1. دار الآداب. بيروت: خزيان يوليه. 1985.
 - ب. كلام البدايات. دط. دار الآداب: دت.
 - ت. مقدمة الشعر العربي. ط3. دار العودة. بيروت: 1979.
6. ألفت الرومي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ط2. الهيئة المصرية للكتاب: 1984.
7. د. إبراهيم أنيس.
 - أ. موسيقى الشعر. ط5. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة: 1978م.
 - ب. الأصوات اللغوية. ط3. مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة: 1999م.
 - ت. دلالة الألفاظ. ط5. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة: 1984.
8. د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي. ط1. دار الحوار للنشر والتوزيع سورية. اللاذقية: 1993.

9. د. توفيق الزبيدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي. ط2. منشورات عيون المقالات. الدار البيضاء: 1987.
10. د. جابر عصفور: مفهوم الشعر. ط3. دار التنوير. بيروت: 1983.
11. د. جودت فخر الدين: الإيقاع والزمان (كتابات في نقد الشعر). ط1. دار الحرف العربي. دار المناهل. بيروت. لبنان: 2005.
12. د. حامد صالح الربيعي د. القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم. دط. جامعة أم القرى. مكة المكرمة. مركز بحوث اللغة العربية وآدابها: 1417هـ/1996م.
13. د. حبيب مونسى: توترات الإبداع الشعري. دط. دار الغرب للنشر والتوزيع: 2001. 2002.
14. د. حسام البهنساوي: علم الأصوات. ط1. مكتبة الثقافة الدينية. القاهرة: 1425هـ / 2004م
15. حسن عباس: خصائص الحروف العربية. دط. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق: 1998.
16. د. حسن محمد نور الدين. الشعرية وقانون الشعر. ط2. دار المواسم. بيروت. لبنان: 1426هـ - 2005م.
17. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية. دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. ط1. المركز الثقافي العربي: 1994.
18. د. حسني عبد الجليل يوسف. التمثيل الصوتي للمعاني. دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي. ط1. الدار الثقافية للنشر. القاهرة: 1418هـ. 1998م.
19. د. حسين نصار: القافية في العروض والأدب. ط1. مكتبة الثقافة الدينية. القاهرة: 1422هـ. 2002م.
20. د. حلمي خليل:
- أ. مقدمة لدراسة علم اللغة. ط1. دار المعرفة الجامعية: 1999.

- ب. مقدمة لدراسة علم اللّغة. ط2. دار المعرفة الجامعية: 2005.
21. ذهبية حمو الحاج: لسانيات التّلفظ وتداولية الخطاب. دط. دار الأمل للطباعة والنشر: 2005.
22. د. رابع بوحوش: البنية اللّغوية لبردة البصري. دط. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر: 1993.
23. د. رجب عبد الجواد إبراهيم: موسيقى اللّغة. ط1. دار الآفاق العربية. مدينة نصر. القاهرة: 1423هـ/2003م.
24. د. رمضان عبد الله: أصوات اللّغة العربية بين الفصحى واللّهجات. ط1. مكتبة بستان المعرفة: 2003.
25. د. ريم أحمد مصطفى: قضايا التنظير للتنمية في العالم الثالث. دط. دار المعرفة الجامعية الإسكندرية. مصر: 1985.
26. د. زكي نجيب محمود: في فلسفة النّقد. ط2. دار الشّروق. بيروت: 1983.
27. زين كامل الخوسيكي: لغويات. ط1. دار المعرفة الجامعية: 1999.
28. د. سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث. (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية). دط. دار المعرفة الجامعية: د ت.
29. د. سهير القلماوي: النّقد الأدبي. دط. مركز الكتب العربية: 1988.
30. د. سيد البحر اوي: العروض وإيقاع الشعر (محاولة لإنتاج معرفة علمية). دط. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة: 1993.
31. شكري عياد. موسيقى الشّعر العربي. ط3. دار المعرفة. القاهرة: 1973.
32. د. صابر عبد الدّائم. موسيقى الشعر العربي بين التطور والثبات. ط3. مكتبة الخانجي. القاهرة: 1413هـ. 1993م.
33. د. الطّيب دبه: مبادئ اللّسانيات البنيوية دراسة تحليلية إبستمولوجية. دط. جمعية الأدب للأساتذة الباحثين: د ت.

34. د. عبد السلام المسدي: اللّسانيات وأسسها المعرفية. دط. الدار التونسية للنّشر. باب الخضراء. تونس: أوت 1986.
35. د. عبد الصبور شاهين: في التّطور اللّغوي. ط2. مؤسسة الرّسالة. بيروت. لبنان: 1405هـ-1985م.
36. د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ط3. مكتبة وهيبة: 1416هـ-1996م.
37. د. عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية. ط1. دار صفاء للنشر والتوزيع: 1998-1418هـ.
38. د. عبد القادر محمد مايو: البلاغة المعاصرة. معالم اللّغة العربية الفصحى لليافعين (مجموعة مقالات). تحقيق: أحمد عبد الله فرهود. ط1. دار القلم العربي: 2004.
39. د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر. دط. دار الأديب للنّشر والتّوزيع: 2005.
40. د. عزّ الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النّقد العربي. دط. دار الفكر العربي: 1974.
41. د. عصام نور الدّين: علم الأصوات اللّغوية الفونيتيكا. ط1. دار الفكر. لبنان. بيروت: 1992.
42. د. عمر خليفة بن إدريس. البنية الإيقاعية في شعر البحتري. ط1. جامعة قازيونس بنغازي. ليبيا: 2003.
43. لغزالي أبو حامد محمد بن محمد: معارج القدس في مدارج معرفة النّفس. دط. شركة الشّهاب للنّشر والتّوزيع الجزائر. تحت رقم: 272. ت ن: 1989/04/08.
44. د. قدور إبراهيم عمار المهاجي: دراسات في الأدب العربي قبل الإسلام. ط1: 1998م.

45. د. كمال بشر: علم الأصوات. دط. دار الغريب. ت.ن: 2000.
46. مجدي وهبة. كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط2. مكتبة لبنان. بيروت: 1984.
47. د. محمد البرهمي: ديداكتيك النصوص القرائية. للسلك الثاني الأساسي (النظرية والتطبيق). ط1. دار الثقافة. الدار البيضاء: 1998.
48. محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية. دط. دار الفكر. بيروت: 1975.
49. د. محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية. كلية الآداب. جامعة الإسكندرية. دط. دار غريب. القاهرة: 2002.
50. د. محمد عبد الغني المصري. مجد محمد الباكير البرازي: تحليل النص الأدبي (بين النظرية والتطبيق). ط1. مؤسسة الوراق. عمان: 2005.
51. د. محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد. دط. دار نهضة مصر للطبع والنشر. الفجالة. القاهرة: د.ت.
52. د. محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف. (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة). ط1. إيتراك للطباعة والنشر. القاهرة: 2001.
53. د. محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم (محاولة تنظيرية تطبيقية). دط. ديوان المطبوعات الجامعية: د.ت.
54. محمد مندور: في الميزان الجديد. دط. نهضة مصر: 1973.
55. د. محمود حسن أبو ناجي: الشنفرى - شاعر الصحراء الأبيّ -. ط1. سنجب الطباعة الشعبية بالجيش. وزارة الثقافة (الجزائر عاصمة الثقافة العربية): 2007.
56. د. عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم. دراسة في الجذور. ط3. دار هومة للطباعة والنشر. الجزائر. د.ت.
57. د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص. نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري. ط1. دار الوفاء. الإسكندرية: 2002.

58. د. مصطفى حركات: نظرية الوزن في الشعر العربي وعروضه. دط. دار الآفاق. الجزائر: 2005.
59. د. مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة. دط. منشأة المعارف. الإسكندرية. مصر: 1974.
60. د. ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر. دط. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية: 1994.
61. د. موسى إبراهيم: أجمل ما قاله الشعراء الصّعاليك. ط1. دار الإسرائ للنشر والتوزيع. عمان. الأردن: 2005.
62. د. ميشال عاصي: الفنّ والأدب. ط3. مؤسسة نوفل. بيروت. لبنان: 1980.
63. د. نور الدين السد: الشعرية العربية. دط. ديوان المطبوعات الجامعية. السّاحة المركزية. بن عكنون. الجزائر: 1995.

III- الكتب المترجمة:

1. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري. ط1. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء: 1986.
2. جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفنّ المعاصر. ترجمة: د. سامي الدروبي. ط2. دار اليقظة العربية. القاهرة. ط1: 1948م. دمشق. ط2: 1965.
3. جمال الدّين بن الشيخ، الشعرية العربية. ترجمة. مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ. ط1. دار توبقال للنشر: 1989.
4. رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة. ترجمة: محمد البكري. دط. كلية الآداب. مراكش. الدار البيضاء: فبراير 1986.
5. رولان بارت: المغامرة السيميولوجية. ترجمة: عبد الرّحيم حزل. ط1. دار تبّمل. مراكش: 1993.
6. فردينان ديه سوسر: محاضرات في الألسنية العامة. ترجمة: يوسف غازي-مجيد النصر. دط. المؤسسة الجزائرية للطباعة: 1986.

7. ماريوي: أسس علم اللغة. ترجمة وتعليق: د. أحمد مختار عمر. ط8. عالم الكتب. القاهرة: 1419هـ - 1998م.

8. new english grammer. 198508 .

III- المقالات:

1. د. عميش العربي: الدلالة الشعرية. (محاضرات لطلبة التخرج في قسم ليسانس الأدب العربي وقسم الماجستير). 2003. 2004م.
2. مقال لأحمد فضل سبلول. إسلام أون لاين نت islam.online.net.
3. شرح لبعض محاضرات د. العربي عميش. (على لسانه).

VI- الدوريات:

1. مجلة العربي: أزمة العربية والتعريب. العدد: 545. مطابع الشروق. القاهرة: 2004.
2. مجلة روضة الجندي. الناشر: المركز التقني للإيصال والإعلام والتوجيه- العدد 279. مطبعة العاشور للجيش: 01 جانفي 2003.
3. مجلة جامعة تشترين للدراسات والبحوث العلمية. د. سامي عوض. عادل نعامة. العدد 01. سلسلة الآداب والعلوم الانسانية: مج 2006/01.
4. مجلة المجمع الجزائري للغة العربية.
أ. العدد الأول: ماي 2005. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائرية.
ب. العدد الثاني: السنة الأولى: ذو القعدة 1426هـ - ديسمبر 2005.
المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائرية.
5. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة سيدي بلعباس. العدد: 02. مكتبة الرّشاد للطباعة والنّشر. والتّوزيع: 2002-2003.

VII-مواقع الأنترنت:

1. د. عبد الرحمن بن معاضة الشهري. عنوان بريد: إلكتروني: كلية التربية بجامعة الملك سعود am33s@hotmail.com.
2. د. عليان بن محمد الجازمي: التّغيم في التّراث العربي. ملخّص بحث. كلية اللغة العربية. جامعة أم القرى. ط: 2006.
am33s@hotmail.com
3. إسلام أون لاين نت islam.online.net.





الجمال الصوتي للإيقاع الشعري

تائية الشنفرى أنموذجاً

هارون مجيد

هذا الكتاب

يتوخى هذا الكتاب الكشف عن الأسباب الجمالية الموقّعة والبانّية للنصوص الشعرية خاصة القديمة منها انطلاقاً من علاقة الصّوت بالإيقاع (التأثير و التأثير)، ومن ذلك اشتغال المؤثرات الصوتية من مخارج الحروف وصفاتها السمعية ونبر وتنغيم ومقاطع ومفاصل وموسيقى. ومدى تتويجها لإيقاعية تائية الشنفرى .

وتعتبر هذه الوقفة التحليلية تمهيدا ضروريا لفهم أثر الظواهر الصوتية في بناء الأشعار وصولاً إلى نفسية المتلقي .

Bibliotheca Alexandrina



1508982

ISBN 8-02-484-9931-978



9 789931 484028



دار الحماة للنشر والتوزيع

الأردن - عمان

هاتف: 5231081 فاكس: +96265235594

ص.ب: 366 عمان 11941 الأردن

E-mail: dar_alhamed@hotmail.com

E-mail: Daralhamed@yahoo.com



AlphaDoc

36 مكرّر نهج سايفي أحمد س م ك قسنطينة - الجزائر

هاتف: 2133162 5515 فاكس: 21331629593